SMIRNOW
EDITORES
SANTIAGO DE CHILE

PRECIO $ 8.-

GREGORIO
GUERRA

interpretación marxista del arte

Es propiedad
Derechos reservados
Copyright by
EDITORIAL SMIRNOW

GREGORIO GUERRA

Ex Profesor de Sociología del Instituto Central de Perfeccionamiento para Profesores del Ministerio de Educación.

INTERPRETACION MARXISTA DEL ARTE

EDITORIAL SMIRNOW
SANTIAGO - CHILE

La Editorial "Smirnow" tiene el honor de presentar un nuevo libro de Gregorio Guerra, uno de los valores más efectivos de esta generación.

Hacer la biografía de este escritor sería innecesaria, pues su obra es bastamente conocida a través del país, como fecundo periodista, activo conferencista, guiador de masas, en fin.

Este hombre múltiple, ha tenido la rara virtud en nuestro medio cultural, de no haber abandonado jamás la lectura. Entre un discurso y un artículo se ha entregado siempre a la meditación, a la adquisición permanente de nuevos aportes espirituales.

Nada queremos decir de este su libro **"Interpretación Marxista del Arte"**, el sólo título ya es una presentación honrosa para su autor. Pocos son los escritores americanos que puedan adentrarse por los complicados senderos del marxismo, en sus relaciones con el arte. Para intentarlo se necesita una profunda versación en economía, sociología, filosofía y en arte.

Tenemos la seguridad que este libro que hemos seleccionado entre un grupo de importantes obras, que habremos de editar en el futuro, servirá de fundamento para esta Editorial que inicia con este espléndido trabajo una cruzada de alto valor intelectual.

a

Enrique Turri y Marcos Smirnow

"El marxismo es un método histórico, no un alma estética. Todo lo que puede hacer es ilustrar a los críticos con respecto a la naturaleza de los procesos históricos pero es impotente para ayudar a aquellos a descubrir si Esquilo fué un artista más grande que Sófocles".

B. F. Calverton.

INTERPRETACION MARXISTA DEL ARTE

La materia no es una cosa inanimada, estática, muerta. Está en permanente movimiento, ya sea en un proceso ascendente de afirmación o en un proceso descendente de disgregación, de aniquilamiento de moléculas.

Desatomizada, en trance hacia otras materias, es rica todavía en fuerzas orgánicas. Sus cenizas o fragmentos inútiles servirán para complementar nuevas substancias y estructuras, conteniendo impulsos y proyecciones ilimitados.

Hasta la montaña bruta invariable a los ojos del tiempo, desafiando los siglos con su actitud de momia, sufre también los espasmos de la evolución, pasando por el proceso de crecimiento, estabilidad y amplitud de formas, para dar vuelta en seguida la esquina del retroceso, con su decadencia lenta o vertical rápida.

Nada es eterno, ni nada se detiene. Todo se mueve y camina, ya sea hacia las formas definitivas, a la plenitud de las plenitudes de que hablaba Unamuno o hacia la muerte, muerte simbólica, de trasunto; porque la materia sigue existiendo y viviendo, porque nada se pierde dentro del espacio.

El espíritu es la quintaesencia de la materia. Es una fuerza que se desprende de ella, nace en ella y muere con

ella. Es materia volatilizada, expresión de un conjunto de moléculas que ha formado toda una arquitectura psicológica. Si quisiéramos sintetizar diríamos que el espíritu es el lenguaje que habla la materia, es su voz. No puede ser entonces extático, está en permanente movimiento de adaptación. Se acomoda y actúa siguiendo las variantes, el fenómeno de causas y efectos que sufre la envoltura.

Herida la biología se hiere también el espíritu. La sensibilidad formada por un sistema de microorganismos en funciones, produce el dolor, como puede producir el placer, el pesimismo, las dudas, la fe. Cuando la materia biológica agoniza, agoniza paralelamente el espíritu, entonces el ritmo de la vida se ensombrece y las líneas del alma pierden su sentido clásico, el estilo, esfumándose entre lagunas de huídas.

¿De dónde se desprenden las dramáticas melodías de Chopin? Seguramente Freud hubiera pesado su líbido y a través de las sincronizaciones sentimentales hubiera ubicado el origen invisible, el rictus espiritual impresionado por un complejo sexual. La biología a su vez habría intervenido con unos cuantos cortes anatómicos y experimentaciones de laboratorio y habría encontrado las primeras marcas, los puntos de referencia: la tisis.

La tuberculosis que le consumía los pulmones, el paciente laboreo de los microbios abriendo forados y haciendo nidos pasionales, desgarraban su alma. Era como el grito de la carne, la protesta por el lento desprendimiento de este mundo. La música de Chopin tenía las mejores inspiraciones, las voces musicales más tensas, en los signos cabalísticos que escribían los basilos de Koch.

Las meditaciones dolorosas, los autumnales cánticos, las sinfonías delicadas, finas en sensibilidades, eran expresiones anímicas, que en último término o en última instancia correspondían al llanto de la desatomización.

El tipo, el estilo, el andamiaje económico de un país, le enuncia Marx como estructura económica. Esta determina un tipo, un estilo, un andamiaje espiritual que está sobre él y que le enuncia como Super-Estructura.

El clima espiritual de una época, no es otra cosa entonces que el clima económico de ella. El Estado le entrega el colorido, las formas, las normas, en fin, la vida social totalitaria, con su arte, ciencia, justicia, política, educación, etc.

Por este principio la estética mueve sus graderías de notas poliformes dentro de condiciones pre establecidas. No existe la producción espiritual espontánea. Las ideas más inmaterializadas, de un contenido espiritual específico, tienen sus interrelaciones con la materia. Pertenecen a invisibles procesos, a escondidos fermentos que corren por la infra vida emotiva. Somos espejos en donde reflejamos la objetivación de las cosas. Las fronteras que separan los diversos estilos históricos, son las fronteras o medidas que le marcan los ciclos económicos de las civilizaciones. Hay una armonía perfecta, un juego oculto, casi esotérico, entre el pensamiento dominante de una época y sus formas de producción. La estética se acrecienta y fecunda grandes movimientos colectivos cuando el auge económico asciende las escalinatas de las cifras, y decrece y se anarquiza, cuando aparecen las contradicciones que destrozan una época.

El espíritu está representado a través de la historia en igualdad de estadios que la materia. Las características cíclicas mercantiles determinan las mismas características espirituales. Hay un enlazamiento entre el Arte y el Hombre, el Hombre y la Sociedad, la Sociedad y el Arte, etc. Todo un juego de interrelaciones y reflejos.

El espíritu está en permanente juego de afirmaciones y negaciones, en una permanente búsqueda sintética, con la misma variedad y potencialidad que la materia. La economía se organiza en equipos para producir mercancías de consumos, el espíritu que es su compañero inseparable de rutas se organiza también en equipos. La sociedad se moviliza en una seriada de equipos pensantes, de agrupaciones que tienen un mismo denominador común cultural, que

piensan al unísono, porque tienen iguales basamentos económicos, similitudes de intereses. El campesinado tiene una concepción estética diferente al proletariado de la ciudad, y los dos, a su vez, tienen divergencias absolutas con los gustos estéticos de la clase media y clases superiores.

Existen entonces espíritus colectivos, determinados por su zona cultural, por los volúmenes de pensamientos que le ofrece su clase. Como las clases están en una permanente inquietud de formas, de alzas y bajas, la cultura se moviliza en iguales volúmenes de cambios, en permanentes desplazamientos.

Las primeras expresiones estéticas fueron los dibujos en las paredes de los cráteres, de las cavernas, etc. Todos esos dibujos primarios representan hechos materiales, objetivización de cosas que tienen relación con la vida de los primeros seres humanos: animales de caza, pájaros, instrumentales primitivos de piedras y maderas, etc. Dibujos encontrados en las cavernas francesas que tienen más de veintitres mil años antes de J. C. muestran una variedad de estos temas. El primer esfuerzo estético es la representación de los elementos de la nutrición: pescados y mariscos, caballos, bizontes, etc., y paralelamente, la lucha, los combates contra esas especies.

La combinación de esos dibujos simplificados da origen a la escritura. La suma de líneas centrales de hombres y bestias, forman la primera clave para interpretar los hechos por medio de signos llamados mnemónicos y que desembocan —a través de un largo proceso— en los alfabetos.

La intervención del materialismo económico en todas las artes, nos será fácil demostrarlo con variados ejemplos.

* * *

La arquitectura es materialista por excelencia. Desde su nacimiento ha tomado de la naturaleza sus elementos esenciales. Los templos dóricos tienen su origen en las humildes cabañas dóricas. Las civilizaciones posteriores toman ese impulso inicial para modernizarla a través de los ciclos estéticos. Las pagodas chinas que influencian casi

toda la arquitectura oriental, se desprenden de las tiendas tártaras. La iglesia gótica, es una simple interpretación de las arboledas.

Decorados, tallados, dibujos, toman sus líneas simples o compuestas, de los helechos, de los robles, de los pinos, etc. Emerson dice que "la catedral gótica es una floración pétrea avasallada por la insaciable demanda de armonía en el hombre". Y los persas para representar sus hermosos capiteles y fustes, toman como maestros lineales a las flexibles palmeras y lotos, en actitud de quietismo.

Las líneas armoniosas, precisas, claras, exquisitas de la arquitectura griega responden a iguales volúmenes, a las mismas formas estéticas de la escultura, la que se inspira en el materialismo biológico, como subrayaremos en otro capítulo. Esos templos que representan el alma helénica tienen una cultura de élites, que se fundamenta en la explotación del trabajo por medio de los esclavos y vasallos al servicio de la inteligencia burocrática y latifundista.

La arquitectura medioeval nos ofrece hermosas páginas de historia filosófica, social, política, estética, etc. Templo y Edad Media. Templo y Arte. Todos los templos en un estilo. Todo un estilo en una época.

El arte arquitectónico actual mostrará a las sociedades futuras todo el contenido estético de la época, con su amor al teatro, a las fábricas, a las carreteras, etc., todo refundido en gigantescas obras de técnica, que representan el justo diapasón de los gigantescos trusts y consorcios que explotan y dominan a la sociedad moderna. A grandes empresas de producción, grandes interpretaciones de vida emotiva: rascacielos, puentes, casas de cultura, parques, estaciones hidráulicas, etc.

La arquitectura rusa entregará también a la historia un exponente de su economía, un arte comunista. El colectivo representa la vida en común, la socialización de la cultura: teatro, cine, biblioteca, cooperativa de consumo, etc. Desaparece la casa aislada, burguesa, emparedada; existe o tiende a realizar, la casa social para una y grande familia.

Toda la época feudal está integralmente estereotipada en sus castillos. Visitándoles, guardan todavía, a pesar de las irreverencias del tiempo, los vasos del señor en donde escanciaba sus vinos viejos; los arreos de caza y los instrumentales para hacer producir en la tierra frutos de consumos; los elementos de extorsión religiosa y política; los útiles del culto; y la vida mística copiada en sus vitrales, en los tallados de los confesionarios, con toda la demagogía para estimular los órganos del fanatismo.

El castillo feudal era la morada, el templo, el cuartel; es decir, el embrión, la célula matriz de las futuras ciudades. Estaba cerrado herméticamente por subidos paredones y separado del mundo por fosos cubiertos de agua, para resistir las invasiones.

Esta vida aislada, separada en zonas y a grandes distancias unas de otras, tenía un teatro vagabundo, que iba en busca de los espectadores de los castillos, formado por trovadores y juglares. El arte teatral como todas las otras artes, en el período inicial, estaba encerrado dentro de paredones almenados.

Alrededor de los castillos se organizan verdaderas ciudadelas. Apunta dentro de ellas toda una manufactura para satisfacer las necesidades del señor feudal y su cohorte de servidores y caballeros. Este proceso sigue su línea ascendente, hasta que muchos de estos castillos sirven de fundamento a grandes villas y villorrios.

La vida económica feudal a base del corporativismo, se hace estrecha. Se inicia una querella entre la burguesía formada por los maestros y los grandes poseedores de las riquezas: señores feudales y sacerdotes. La burguesía rompe la estructura medioeval liquidando el feudalismo con sus castillos y sus señores feudales, arrastrando en su huída a los trovadores y juglares, y a su arte de caballería que estilizara Cervantes.

El castillo es inactual para la nueva sociedad capitalista individualista. Ya no se necesitan las fortalezas para defender la nueva economía, la que se desenvuelve con mé-

todos liberales individualistas. La nueva arquitectura entonces tiene ese tipo, individual. Las conquistas mecánicas y la vida de producción industrial a base socialista, con beneficios individualistas, tiende a las grandes casas de viviendas, siguiendo el ritmo de racionalizar la producción en todas sus faces. Tiende entonces, a pesar de su individualismo liberal, a producir una arquitectura colectiva y seriada, a igual que la producción de mercancías.

Esta producción masiva de casas, como se producen autos "Ford" o máquinas "Guilletes", responde también al curioso proceso de guerra contra el individualismo, impulsado por el ahorro en los costes y la tendencia de acercar las masas de mano de obra a los centros fabriles.

La edificación de colectivos y rascacielos no hubiera sido posible, a pesar de lo anterior, al no mediar los medios materiales, la intervención del cemento, del acero, etc.

El interés de producir los mayores volúmenes de rentas, facilitó la explotación industrial de la vivienda, haciéndola cada vez más humana: mayores metrajes de aire, sol, aire directo de los jardines que circundan las construcciones, baños, etc., toda una planificación higiénica para vencer la tuberculosis en sus propios reductos matrices, y otras enfermedades adheridas a las viejas casonas y conventillos.

Estos esfuerzos han convergido a los ideales expuestos por el arquitecto francés Le Corbusier: "La nueva arquitectura quiere llevar a ese arte las precepciones mecánicas de la industria. Ello modificará y está modificando substancialmente la arquitectura".

Esteta de la nueva época, se ha sumado al concepto realista y humano de las nuevas escuelas. Auspicia como un proceso inmediato las líneas simples de una gran pureza de estilo, conjuntos simétricos que respondan a las necesidades del espacio, o sea, a la entrega integral de los volúmenes de luz, aire, sol, etc., que necesitan los edificios. Estas nuevas construcciones deben tener grandes ventanales, solarios, piezas abiertas a los mejores paisajes, con

orientaciones técnicas para captar las mayores cantidades de sol. Primero las necesidades de la higiene y después el conjunto engastado en un estilo. El imperio de las necesidades domina los espacios, no sacrificando jamás el confort a una belleza anticientífica, oportunista, antinatural.

Las escuelas modernas no pretenden hacer una arquitectura definitiva; el arte jamás se estaciona, sigue el curso dialéctico de la historia. Responden ahora a un estilo de transición, estilo crucial, entre la vieja arquitectura antisocial y la nueva que toma como principio y fin al hombre. Le Corbusier ha expuesto esta tesis diciendo: "Si analizamos el problema desde un punto de vista crítico y objetivo, llegaremos a la máquina para vivir, a la casa fabricada en series, que es sana (también moralmente sana) y hermosa, gracias a los elementos que nos proporcionan los instrumentos de trabajo contemporáneo"; esta posición de Le Corbusier ha sido interpretada por Leon Metrich, diciendo de él: "Que ama al hombre antes de amar el arte."

El materialismo dialéctico coopera activamente a las pretensiones estéticas de las vanguardias arquitectónicas. Las nuevas conquistas se caracterizan por "Simplificación, superficies lisas y sin adornos, supresión de los ángulos agudos, es decir, lo que puede llamarse una afluencia funcional", este mismo principio que anota uno de los líderes de las nuevas estéticas, R. L. Dollfus, en los productos industriales, se ha puesto al servicio de las nuevas maquinarias, en útiles del hogar, en los envases, anuncios, etc.

Estas nuevas características aparecen en ciertos sectores arquitectónicos rusos. No han sido incluídas en una planificación estética por serias y abrumadoras razones sociales. El país no podía detenerse en escuelas determinadas cuando había que realizar a marcha forzada, una verdadera conflagración guerrera, el combate contra la falta de viviendas. Se había enfrentado a ese agudo problema, herencia que había recibido del zarismo. Familias enteras dormían en una sola pieza y la muerte hacía sus mejores

cosechas en las viviendas antihigiénicas. Había que construir cualesquier tipo y a plazo inmediato, en una ofensiva rápida para salvar inmensas zonas humanas. A este primer esfuerzo desarticulado, de producción masiva, sin calidad y sin estilo, conglomerado informe, impuesto por las circunstancias, ha seguido después una estructuración metódica, de armonización de estilos, de creaciones audaces. Bancos y rascacielos burocráticos, Fábricas y Universidades, todas las nuevas construcciones se han adaptado a un movimiento coordinado de producción, considerando ahora todas las nuevas modalidades del arte de vanguardia, produciéndose una querella de ismos promisora de una síntesis de conjunto que habrá de influir en los estilos y en las escuelas del mundo entero. Camina a marcha forzada para ganar el tiempo perdido. Los nuevos edificios son a base de materiales firmes, de planos lisos y agradables, de suaves armonías. Nada de colgaduras y de cornisas de juguetería. En las frías y abandonadas estepas en donde dormía el esfuerzo humano y se agostaban los paisajes en una desolación sin variantes, se alzan ahora colectivos hasta para cincuenta mil habitantes. Estas ciudades han irrumpido de la nada como en esos cuentos de hadas de Andersen o de Grinn, con Teatros y Bibliotecas, Parques y Jardines infantiles, Escuelas y Fábricas, etc. Gigantescos bloques de cemento con amplios ventanales que se abren a explanadas verdes y floridas, nada de encierros por los tres costados, panoramas por todos los flancos, luz a torrentes, sol, perfumes de arboledas todo encerrado en un conjunto geométrico que ha perseguido el máximum de solaz y armonías.

* * *

La civilización griega es la que ha dejado la mayor cantidad y calidad de obras escultóricas. El hombre era la preocupación esencial de los estetas, es por ello que la filosofía griega es humanista. Y es por ello también qué

la escultura estilizaba todos los movimientos anatómicos del hombre, investigando pacientemente los perfiles y los gestos.

El imperialismo griego para mantener sus colonias y ampliarlas, necesitaba un ejército poderoso cultivando para ello fisiológicamente cada individualidad. El humanismo griego tenía raigambres puramente materialistas, exaltando el dominio de la contextura atlética para la defensa imperial. Había todo un plan para reforzar el valor físico. No existía otra técnica guerrera que la fuerza de los brazos, el impulso vital de los gladiadores formados en grandes equipos de combates, lucha cuerpo a cuerpo, combate de brazos, de puños, de hombros. El maquinismo no existía entonces para sustituir la fuerza bruta por la técnica mecanizada.

La escultura, como las otras artes, tendía hacia la armonía de las formas humanas, hacia la belleza de las líneas. El Estado se encargaba de la planificación de los sentidos en las multitudes, movilizando en los artistas las tendencias a la heroicidad, a la pureza clásica del cuerpo humano. Esta campaña aumentaba el número de combatientes para afianzar los dominios y para estabilizar la cultura.

Las guerras le significaban al patriciado la ampliación de sus riquezas por aumento de los latifundios (latifundium) y mayores adquisiciones de esclavos. Hombres sabios y cultos estimulaban los órganos secretores del arte para producir hondas preocupaciones de estilos. Era la fecha heroica en que se peleaba espada en mano, escudo en la contraria. Vigor físico contra vigor físico, trincheras de hombres, morteros de carne humana para triturar al enemigo con sus biceps. Había que producir un arquetipo de hombre, de líneas impecables, de movimientos rápidos y elegantes, representado generalmente en el discóbolo, en el gladiador o en el simple soldado disparando la jabalina o la flecha.

Esta cultura dirigida endiosaba a la raza. La perfección anatómica era la máxima preocupación de los estetas. Era un arte viril, de líneas tensas y firmes, de ángulos perfectos, interpretando la naturaleza humana en la plenitud de sus eclosiones de dinamismo, exaltando con tonos precisos la fuerza bruta educada. Siendo considerado el atleta un Dios, el escultor debía usar los instrumentales de producción para traducir esta deidad en belleza, iluminando sus formas, rebuscando la precisión, afinando las líneas, formando un total de volúmenes equilibrados y perfectos.

* * *

La pintura griega, al igual que la escultura, le da preferencia a los cuadros en que se exalta al hombre. La naturaleza no aparece en sus interpretaciones pictóricas. Las casas, los árboles, las montañas, se repliegan a las sombras. No existe el paisaje. El árbol es un detalle minúsculo, un elemento de composición secundario. En cambio se usan todos los instrumentales y decorados fastuosos que conviven con los guerreros, atletas, gimnastas, humanistas, explotados con los mismos refinamientos que en la escultura: caballos empavesados para el combate; mujeres de formas divinas y graciosas, premios a la heroicidad, que esperan con sus frutas selectas al vencedor; carros de líneas gráciles, complemento del hombre, herramienta fina para combatir; discós, lanzas, todós los instrumentos interpretados en líneas y colores. Hasta los pavos reales y las galeras, tenían reflejos de ese arte de combate, líneas y tonalidades de convivencias guerreras.

John Ruskin, impregnado de paisajes, impulsado por la idea dominante de su época, critica ese arte diciendo: "Los griegos, como artistas, no parecen darse cuenta de su existencia. Esculpían y representaban de diversas maneras, hombres y caballos, bestias y pájaros, toda especie de criatura viviente — hasta jibias — y árboles en cierto modo, pero ni siquiera los contornos de una montaña". Si Ruskin hubiera interpretado el arte griego con el materialismo

marxista, hubiera penetrado un haz de luz que le habría indicado el porqué de la anuencia de paisajes y especialmente de montañas.

No es tampoco un hecho de la casualidad de que en la Comuna Florentina en la Edad Media, hubiera surgido un arte esplendoroso, con los nombres de Miguel Angel, Giotto, Botticelli, Leonardo, etc., y que escribieran en la pizarra del arte una edad de oro.

La comuna Florentina se enriqueció por el comercio. Era una ciudadela de mercaderes, de activos comerciantes que distribuian sus mercancías por todas las fronteras de la Europa. Penetran al Asia por la Turquía y extraen del Oriente costosos productos de lujo y venden a su vez, los adquiridos en otras zonas. Por el Canal de la Mancha ganan las costas inglesas y se infiltran en el corazón de la isla.

El mundo siembra sobre esa ciudad, pequeño anfiteatro costoso, engastado por palacios y jardines y encerrado por suaves colinas, el oro venido de todos los rincones de la tierra. Ese oro no solamente abría carreteras y levantaba edificios hermosos, sino que se alumbraba a la ciudad enriquecida con una nueva y brillante cultura. Se organizan y prosperan escuelas estéticas para cultivar la belleza que hace de Florencia el cenáculo máximo, levantando los nombres de Bocaccio, Petrarca, Dante, Galileo, Savonarola, Maquiavelo, etc., etc.

Este auge estético se mantiene y domina, porque la economía se afirma y se acrecienta. Se sistematizan los cambios monetarios y se afianza definitivamente en la historia el préstamo, este formidable instrumento de crear riquezas sin trabajo acumulado. Por primera vez aparece un centro financiero estructurado científicamente, creando los Bancos, para efectuar préstamos internos y externos que es el fundamento del actual progreso mundial en la técnica y en la ciencia.

El renacimiento literario de la Europa coincide con el descubrimiento de la América. Este nuevo continente le entrega posibilidades inéditas, auges inesperados. Las glándulas secretoras de la economía principian a mover sus mandibulas para segregar líquido de producción intensiva, a igual de las teorías fisiológicas de Pavlov, del reflejo condicionado. El oro de las Indias penetra a raudales removiendo la economía europea y con ella su conciencia. Rectifica—el descubrimiento de nuevas tierras—posiciones científicas que eran consideradas como tabues. Se destrozan principios errados afianzados en la filosofía escolástica, de estilo esencialmente metafísico. Al destruírse la teoría de la tierra plana, arrastra en su caída un panorama total del mundo, científico y espiritual.

La literatura se nutre de este impulso novisimo, de estas nuevas experimentaciones cósmicas. El hombre corre sus fronteras ficticias y mide ahora el contenido total de la tierra. Los mismos instrumentales que la demarcan escudriñan el cielo para ubicar los astros y sus funciones. Las matemáticas, las ciencias químicas y físicas, acrecientan poderosamente su técnica y crean escuelas de experimentaciones inéditas.

La afluencia de metales americanos, especialmente el oro y la plata, revolucionan las artes, especialmente en los tallados, en las orfebrerías, en los repujados, etc., rompiendo el dominio absoluto que tenía la madera y, con ello, quebrando el estilo preciosista, superado y vencido, por los trabajos a base de laminación del oro y la plata.

Este materialismo fecunda la edad de oro de la España entre los años 1515 y 1680, asombrando al mundo —a igual que en Florencia— por el auge de las artes y las ciencias.

La decadencia del siglo de oro de Florencia tiene sus fundamentos en la crisis económica. Igualmente la decadencia de España tiene sus raigambres en las fluctuaciones financieras. El Estado español se organiza a base de una burocracia costosa y fastuosa. La lujuria palatina exprime las ubres cansadas de la economía succionada a las nuevas

tierras. No existe el Estado técnico, sino el Estado político a base religioso, estructurado en la metafísica escolástica. Gran parte del oro de las Indias se usa en la planificación mística de los espíritus, dejando así que la mercantil Inglaterra organice dentro de la propia India sus mercados de adquisiciones y ventas. La captación de estos mercados aumenta el poderío económico de las islas y le facilita la infiltración política barrenando así el poderío español y preparando con ello la insubordinación de los nativos y su independencia. España no puede defender sus colonias con las disquisiciones y propagandas religiosas. Su sistema económico se desnutre, la vida social se apaga como una lámpara y la crisis espiritual agoniza.

* * *

Las dos economías antagónicas, la alemana y la rusa, nos muestran un panorama objetivo de la influencia de la economía en el Teatro.

Durante el período del Kaiser, el arte teatral sirve incondicionalmente los intereses del alto comando militar y de la alta banca. La revolución social demócrata intenta mantener estas mismas tendencias, felizmente las insurrecciones espartaquistas de tipo comunista moviliza el espíritu revolucionario del proletariado por cauces integrales, cuya influencia espiritual se manifiesta por sobre el dominio político de aquellos. Este reflejo insurreccional se mantiene y actúa durante todo el dominio de los sociales demócratas. Aparece entonces un teatro revolucionario comandado por Brecht (1920). Su obra, "Tambores en la noche", infiltra los primeros compases de esté audaz ensayo para romper las fronteras del viejo teatro.

Para demostrar las vinculaciones del Estado burgués con el pueblo, no se puso reparos a la obra, que era nada menos que una crítica al régimen que presidía el talabartero Ebert.

Ese nuevo arte teatral pretende llevar a la escena el alma de las masas. El hombre de la calle sigue actuando

como si el teatro fuera un gran tabladillo hacia donde convergen todas sus pasiones. No existen las barreras entre los actores y los espectadores. Es todo un conjunto en un juego armónico. Para que las escenas sean más realistas, en ciertas obras no existe el escenario corriente, ubicándose los actores entre las masas.

Este teatro que representa el prolegómeno del gran teatro de masas ha nacido en la infraestructura del proletariado, impulsado por los intelectuales que se han sumado a los movimientos reivindicatorios de las masas, hecho que ha sido explicado y previsto por Marx y Engels en su Manifiesto comunista. Pudo desenvolverse y vitalizarse a la sombra del gran teatro burgués, teatro que había perdido su ritmo en las bases, por haberse transformado en un teatro de clases, al servicio de las capas medias y superiores, siendo en consecuencia inactual.

Este movimiento alemán que se destruye con el ascenso del nacismo, traspasa sus actividades creadoras al teatro de masas de Rusia. No era posible que subsistiera un teatro del pueblo, de las bases, específicamente proletario, en un régimen anti proletario, desorbitado en sus pretensiones de hacer subsistir la economía por sobre las crisis totalitarias, y que para mantenerse y triunfar debía ser su antípoda. Para hacer demagogía el Estado ha organizado una caricatura de teatro del pueblo, una especie de "Ersatz", arte sintético, industrializado, producto del gran laboratorio alemán.

Trasplantado a Rusia ha seguido su curso ascendente de afirmación y dominio, para transformarse en un movimiento integral bajo el comando de los metteurs Sttanislavsky e Y. Némirovitch — Dantchenko. Han llevado a la escena ese teatro novísimo escrito por Ivanov (El Tren Blindado), Korneitchouk (Platón Kretchet), Gorky (Igor Boulytcher y los Enemigos), Virta (Los Enemigos), etc.

Este refuerzo ha sido ampliado por todo un equipo de grandes metteurs como Tairoff, Vachtangoff, Meyerhold, etc., que han representado obras de Kifchon, Afinoguenoff,

Pogodine, etc., todos ellos con tendencias al "realismo dialéctico", como anota el crítico E. Gasparina de esa misma nacionalidad.

Este arte pre masas y de masas, no es un arte duro, grosero, como piensan los estetas burgueses. Leopoldo Stokovski, el conocido director de la orquesta de Filadelfia, después de asistir a sus representaciones ha escrito para el público americano: "Quedé maravillado por el Teatro de masas. Jamás he visto nada igual a lo que se ha hecho en Moscú y en Leningrado". Es un teatro vivo, dinámico, profundamente plástico, cuyos diapasones tienen múltiples resonancias en el alma del pueblo, porque tiene esa cualidad que afirma H. R. Lenormand: "El teatro de masas está profundamente reintegrado a la vida social, vuelto a su función primordial que es la de virilizar, transformándose en el pan espiritual de infinitas multitudes".

* * *

Y siendo la música, al decir de Wagner, "Un arte vago, una esencia sutil que se evapora", ha sido influenciada por la materia como lo ha sido la danza y otras artes sutiles.

Parte de la música contemporánea se ha identificado con la vida material, especialmente con el maquinismo que es una de las manifestaciones más expresivas de la economía capitalista. Los ruidos de máquinas, de motores, de aspas de aceros y de maderas, etc., han sido incorporados a la técnica musical. La música descriptiva ha querido pintar, bocetar, materializarse integralmente. Es verdad que la música ha sido influenciada siempre por otras artes, especialmente por la literatura; pero, en ciertas épocas, ha sido la música la que ha abierto las primeras posibilidades vanguardistas dirigiendo vastos procesos estéticos. El ciclo musical revolucionario que finaliza en 1910 determina el impresionismo en el arte.

La infiltración de la música negra en los mercados culturales de los blancos es un proceso del materialismo

dialéctico. Los "Plantation Songs" (Canciones de las Plantaciones de Algodón) de los negros africanos son transportados a las Carolinas de Norteamérica. Música de esclavos, de masas, evoluciona en un largo proceso hasta llegar a los danzings aristocráticos neoyorkinos. Primero es una música virgen de las forestas, de un nativismo impecable que salta los mares y se adapta a otros climas. Son cánticos simples, armoniosos, panorámicos; un trozo de mundo nítido y objetivo, con todo el colorido de los bosques, de las fieras, de los ríos torrentosos, de las voces frescas de los nenes, del grito de los cazadores y de los guerreros.

La raza blanca, para explotar a esta raza negra, para usar sus fuerzas físicas en sus nacientes industrias y factorías campestres, tenía que adaptarla a un nuevo medio social, sin desvincularla de sus gustos y aspiraciones matrices. Había quen adaptar el comercio, la explotación de los brazos negros, sin despatriarlo. Había que entregarle un Dios, un Dios capitalista, que pudiera adaptarle al sistema de explotación y de cambio, sin rebeliones. El cristianismo, doctrina de los desheredados, durante el medio evo y después en el régimen burgués manchesteriano individualista, se había transformado en una doctrina esencialmente esclavista al servicio de los poderosos, fatalista y pasiva, dúctil de manejar como una fusta. Este Dios, no podía filtrarse fácilmente entre los resquicios de sus corazones, porque era un Dios de sus explotadores y hubo que hacerle entonces grandes concesiones teológicas, entre ellas, hacer subsistir la música negra en sus fiestas cristianas.

La música negra acompañaba así los rituales. Las hermosas melodías a sus dioses negros, las canciones bárbaras fueron tamizadas, purificadas, entregadas a Moisés en delicadas construcciones de pautas. Ese traspaso del paganismo a una moral codificada por la burguesía, no pudo eliminar la totalidad de erotismo, del clima social, del polen nativista. Se amalgama a las nuevas necesidades, se transporta, pero, no pierde jamás su sentido nacional. Esa música abandona los templos y sirve de solaz, de compases

para las danzas mundanas y también de arrullo, para acompañar el sueño de los niños, "Coon Songs" (Canciones de Negros).

Esta mezcla de erotismo y paganismo religioso se confunde en los Blues, arteria musical que recoge el sufrimiento y los goces de una raza expoliada, toda su tragedia, música histérica que supo mantenerse y evolucionar al capitalismo bajo la égida de los luteranos, que deseaban dulcificar todas las rebeliones, todos los reparos emocionales, con una cortina de humo idealizado.

Ahora domina en los Estados Unidos, ha sacado carta de nacionalismo, se ha naturalizado y es un aperitivo de lujo, un factor emotivo de ese gran imperio mercantil, para alivianar la conciencia del moho y las herrumbres que se impregnan en sus almas de comerciantes cartagineses.

* * *

La danza está sometida a las mismas contingencias. Aparentemente interpreta estados de almas específicos, independientes de las formas materiales de la existencia. Pariente muy cercana de la música se resiste a la clasificación realista.

La danza rítmica ha interpretado en sus diversos estilos las pasiones humanas: pasión guerrera primitiva, lucha heroica, qué en el fondo no marca más que deseo de conquistas materiales, de dominio de objetos para producir mercancías de consumos. Ha interpretado la pasión deportiva, primera etapa de la pasión guerrera; la pasión religiosa, hondo grito humano, esencia de las querellas económicas insolucionables. Danzan las vírgenes para pedirle a Dios la lluvia sobre los campos agrestes. Danzan los guerreros para ganar batallas y ampliar sus reinos. Danzan los sacerdotes para aplacar a los dioses vengadores que siembran maleficios y terrores sobre la corteza terrestre. Todos los sufrimientos y todos los dolores son danzados, porque todos ellos tienen su matriz en el deseo insatisfecho.

Si en verdad la religión no puede ser incluída como una función estética, ella ha influenciado las artes, interviniendo en su desarrollo, ya sea en la amplitud de sus formas o en su retraso.

La misa aparatosa es un conjunto de emociones estéticas para producir estímulos místicos. Responde a una demagogía dirigida para impresionar los sentidos y conquistarlos. Los trajes aparatosos bordados con hilos de oro, los dibujos complicados y febriles, las casullas de los sacerdotes recamadas de verdaderas orfebrerías, la arquitectura de sus templos, los tallados en piedra y maderas, los repujados en metales, todo ello es un arte místico que refleja integralmente la periferia de la historia social religiosa.

Los actuales templos son almacenes de ricas y variadas antigüedades, páginas escondidas de la historia, libros abiertos en donde se puede interpretar el sentido materialista de la historia, porque vibra en ellos las inquietudes de todas las épocas. Las religiones producen esta mercancía de propaganda que es el arte adaptado a sus consignas, a sus concepciones filosóficas. Por medio de esta conciencia dirigida aumenta o disminuye la mayor o menor ingerencia de los sacerdotes en los negocios públicos y en el acrecentamiento de sus dogmas.

La acumulación de riquezas ha sido una de las formas más activas de penetración. Los sacerdotes del Egipto, de la Mesopotamia, de la Grecia, del Medio Evo, se reparten las riquezas con las castas militares y las dinastías de reyes, emperadores y barones.

La misa ha obtenido sus mejores símbolos de la tragedia griega; tragedia que le entregó su dolor esquematizado, simplificado, como si fuera una síntesis de los goces y los dolores del mundo. La liturgia tiene qué ser entonces teatral, simbología de goces y sufrimientos volcados en divertidos símbolos, formando todos ellos una super estructura religiosa, que se pierde en las laderas de lo invisible, en las zonas de la metafísica.

Los aparatosos movimientos sacerdotales siguen el ritmo, la riqueza de adaptaciones, para producir inquietudes anímicas especiales. Los regímenes totalitarios usan también esta misma liturgia pagana, con banderías de notas eróticas, con simbologías vistosas, violentas y sensuales. Extralimitan la música para movilizar todos los rincones del alma, como las paradas militares estructuradas con trajes de tonos agradables, metales en las charreteras y en las armas, estandartes, todo movido como en una escena de teatro.

Transportados los elementos esenciales de la tragedia a los rituales religiosos, se ha subdividido después en las mismas zonas diferenciadas del teatro: drama, comedia, ópera y opereta. Todos los matices en la misa. Es la teatralización de la vida escenificada en los templos en donde siguen dominando los totems y los tabúes, representados ahora en figuras de yeso y cartón piedra.

Los dictadores captan para sí esta técnica y se empinan sobre los Estados avasallándolos, para producir psicosis colectivas y poder así dominar fácilmente a las multitudes.

La filosofía que pretende ser refugio del espíritu, que se moviliza libremente sin cánones pre establecidos, está integralmente contaminada por los mismos fenómenos que mueven a las artes.

Pierre Kaan, ante la quiebra de la filosofía en este formidable proceso de crisis que sufrimos, margina diciendo: "La filosofía es sin duda hoy día la ciencia en donde más reina la confusión y el desorden. Los problemas morales y psicológicos, sobre todo, sirven de pretexto a afirmaciones no controladas y a construcciones sin base alguna".

Su origen está más atrás, recuerda a Inglaterra y escribe: "La característica de la crítica inglesa desde aproximadamente 1880 es sin duda debida en su mayor parte al proceso de pulverización social, que ha mantenido a los artistas y a los filósofos alejados de la producción técnica".

Los ciclos pesimistas de la filosofía y los ciclos desorbitados, no son otra cosa que diapasones de iguales ciclos en los procesos económicos. Se escribe ahora una filosofía insurreccional por los elementos adheridos a las clases proletarias y una filosofía burguesa por los que sirven a esa su clase o están al servicio de ella. No existe una filosofía determinada, sino una serie de escuelas antagónicas que se mueven en dualismos y sofismas, acciones y reacciones en una querella de intereses mercantiles. En Alemania es racial y super capitalista. En Rusia marxista, vale decir, de tipo de multitudes. Las guerras, las revoluciones, etc., modifican las escuelas.

Bujarin anota que la filosofía griega, rica en interpretaciones, tiene su vitalismo en los centros mercantiles poderosos. Las ciudades jónicas, junto con mover un activo comercio internacional, movían también las primeras escuelas filosóficas, en los siglos V y VI A. de C.

El intercambio de productos a través del Mediterráneo con otras civilizaciones de la Babilonia y del Egipto, etc., les significó intercambios de ideas, cuyos aportes afianzó y estilizó la escuela griega. Esta escuela jónica, materialista, investigó los componentes de las diversas materias tabúes, como el aire, el sol, las estrellas, los microorganismos, etc.

* * *

El amor tiene también conexiones importantísimas con el materialismo. El amor ha seguido las trayectorias de las variantes sociales, no ha sido uniforme. En la Edad Media, por ejemplo, tenía un estilo de acuerdo con las formas de convivencia económica, por las condiciones impuestas por el aislamiento. Los señores feudales residían en fortalezas, aislados durante ciertas épocas de querellas, o de relaciones muy limitadas con otros señores feudales. La vida social era mínima. Los casamientos se efectuaban generalmente a base de compromisos políticos, para que sirvieran de eslabones económicos, que a su vez eran eslabones de paz, de agrupamientos de fuerzas.

Dentro de inmensos paredones de piedras se desenv
vía este amor enclaustrado, que forzosamente debía ser r
mántico, idealista, nostálgico, todo ello originado por la
mitación, por los deseos reprimidos.

Este amor limitado se traducía —por su falta de co
tactos seriados— en pasiones severas, estilizadas, elegant
Estaba lleno de formulismos protocolares y se cultivaba c
mo una extraña flor de invernadero.

Las cruzadas representan las primeras fuerzas destru
toras de este arquetipo. No olvidemos que la pretendi
conquista del santo sepulcro, no era otra cosa que la co
quista de rutas mercantiles, el afianzamiento de la econ
mía feudal que se trizaba por haber cumplido su ciclo p
tencial. No era otra cosa entonces que un esfuerzo coord
nado de la economía medioeval bajo el impulso de la místi
religiosa, para salvar a los grandes señores de la caída i
evitable del régimen. Los padres, los esposos, los novio
abandonaron a sus hijas, esposas y novias para enrolarse e
los ejércitos y sumarse a la aventura caballeresca.

Para resguardar los métodos hogareños las mujer
quedaban controladas por severos policías interiores y s
guardaba la virginidad o la abstinencia por los calzones d
seguridad.

Esta larga huída de los machos, este desesperante ais
lamiento sexual, obligó a las mujeres a romper el tabú d
sexo y a violar los estrictos conceptos codificados del amo
El paje es el primero que despierta los dormidos sueño
de liberación femenil rompiendo el enclaustramiento amo
roso. En seguida se filtra a través de los puentes levadizo
por juglares y trovadores, construyendo los primeros nido
clandestinos.

La vuelta de los caballeros de las cruzadas fué desastro
sa. Llegaron empobrecidos; Dios les había abandonado
Los grandes gastos les habían obligado a hipotecar sus tie
rras y ahora, para guardar su rango recargaban las hipo
tecas y todos sus privilegios. Estos gravámenes, por leye
fatales de interrelaciones comerciales, debían también pesa

sobre las familias, creándose lazos de vinculaciones con los nuevos ricos, con la burguesía, que posteriormente debía desplazarles. Se rompen las estilizadas formas con la misma facilidad como se desmoronan los viejos principios económicos. Las revueltas burguesas, los levantamientos de las corporaciones, la penetración de las nuevas concepciones sociales económicas, tendían hacia el "realismo burgués" (Andrés Maurois) y a la liquidación de esa super estructura de las relaciones sexuales.

La decadencia social triza el amor y produce la decadencia de su rígida estructura. A la tesis feudal responde la antítesis burguesa, cuya síntesis es un entendimiento que integra los intereses de las dos clases. El puente económico sirve también de comunicación y de intercambios intersexuales.

El amor medioeval se muere, como se mueren la filosofía, el arte, los castillos, las hermandades de oficios, todo ello sepultado en el catafalco de la historia.

¿QUE ES ARTE?

Debiéramos preguntar específicamente: ¿Qué es cultura? Pero hemos preferido lo primero, porque: "Es a través del arte y la literatura — al decir de Darek Kahn — que los hombres han comenzado a comprender por sí mismo la forma de la organización social en que viven. El arte y la literatura se han servido como un depósito para el pasado y como un medio de interpretación para el presente".

Ha sido el camarada de ruta del hombre. Siguiendo sus huellas, copiándolas ha servido para que la historia compagine con ellas la evolución del mundo con sus graderías de épocas. Es también el barómetro para ubicar la vida social de sus ciclos, con sus dioses, sus artes, su técnica de producir mercancías, etc. El arte es el único que nos puede dar la medida del mundo en el pasado. Los jeroglíficos del Egipto le entregaron a la historia toda el alma de los faraones, escribas, sacerdotes, guerreros, quirománticos etc, y en cambio la Isla de Pascua, no tiene su historia descifrada, no sabe los nombres de sus dioses ni de los artistas que tallaron esos gigantescos Moais, algunos de veinticuatro metros de altura (esculturas en piedra). En las paredes de los volcanes han dejado volúmenes de impresiones, hermosas escrituras que se calculan anotadas hace cinco o seis mil años. Recuerdo una nota impresionante. En una breve visita que hiciéramos a la isla recorríamos la playa con espíritu de investigación, de encontrar pequeños recuerdos. En la arena se divisaba un trozo de piedra tallado; corrimos la arena y nos encontramos entonces ante un Moais de un metro de altura, botado ,pulido por los golpes de las olas. Era un eslabón de la cadena oculta que representaba un mundo fenecido. Esa piedra fué trabajada por hombres de esa isla— desaparecidos por una irrupción— de alguna otra isla cercana o posiblemente, de un continente su-

mergido, ya que no existen medios técnicos en la isla para movilizar esos inmensos bloques de piedras.

Para desentrañar el misterio de las civilizaciones soterradas por el polvo de los siglos, se ha usado esa magia, leyendo sus documentos escritos en piedra, arcilla, papiro, madera o en utensilios de todas naturalezas se ha encontrado el alma perdida de los pueblos antiguos. En sus monumentos, en sus acueductos, en sus templos, en sus orfebrerías, etc., se ha diseñado y estructurado el materialismo de la historia y se ha encontrado lo que enuncia Malreaux: "La humanidad ha buscado siempre en el arte su lenguaje desconocido."

Pero ¿Qué es arte? G. Gentile, interpretando a Antonio Bruers, nos dice que "la vida, el universo, el hombre son arte. Hay mayor o menor cantidad de arte, así como hay mayor o menor cantidad de pensamiento, pero el arte, como el pensamiento, es la realidad, la vida misma del Universo."

Existe entonces una relación atómica de aquella con la vida, pero no es ni puede ser una fotografía, sino una herramienta de interpretación de la evolución e involución de los fenómenos vitiales de causas y efectos de acciones y reacciones, o sea, de juego dialéctico.

Upton Sinclair amplía esta concepción diciendo: "Es la suma de todos los medios que el hombre emplea para representar la vida por medio de la imaginación. El arte es un medio de explorar la vida."

Pero estas respuestas no nos dan una síntesis de conjunto, pues, el artista debe acondicionarse en una vicectriz del ángulo materialista, verdadero mirador para recoger todos los multiformes panoramas y enriquecerse de acontecimientos emocionales.

Paul Valery, el modisto de las buenas formas, el jugador de símbolos, ha colocado la primera piedra para el basamento interpretativo: "Son verdaderamente intelectuales los que se ocupan en perfeccionar su espíritu", pero es Waldo Frank quien formula las primeras definiciones materia-

listas: "Es el vehículo con el cual el individuo percibe enlace orgánico con la vida."

Y esta afirmación no es simplemente teórica, litera cuando conversamos con él en una larga hora, el gran es tor americano exponía con pasión y dulzura, este en dialéctico, esta interrelación estética con la vida para coo rar a la liberación del espíritu humano sojuzgado. S obras y su adhesión al partido vanguardista de los traba dores, lo han identificado estética y espiritualmente a e ensamblamiento.

El pintor ruso desde su bohardilla de París, Marc Ch gall, la complementa diciendo: "El arte debe ser un arte conciencia". Pero este arte no puede ser confundido con "arte por el arte", individualista, egocentrista, de introv sión.

La guerra del 14, con sus revoluciones y trastornos ps quicos, tuvo diapasones dramáticos sobre el sentido del a te. Influenciados los artistas por ella, pudieron escrib afirmaciones negativas como ésta de D. A. Lawrence: "Ju gamos una obra de arte por sus efectos sobre nuestra si cera y vital emoción y nada más". Y nada más... Es un contradicción flagrante con su obra, y lo identifica con la afirmaciones del arte totalitario, fascista, que afirma co Giuseppe Prezziolini: "Doctrina del arte puro", vale deci doctrina sin complicaciones humanas, sin problemas vital del universo, sin médula, arte despótico al servicio de lo intereses transitorios de los dictadores que han ofuscad el proceso dialéctico de la historia, doctrina sin realismo irreverente con su época, de adorno y fantasía.

Felizmente los valores más activos de las actuales ge neraciones han comprendido las palabras de Frank, remo viendo a segundo término el arte idealista, simplement emotivo, imaginista, desglosado de los grandes fenómeno que arrastra a la humanidad en su actual vida crucial. No es posible que mientras la técnica moviliza la vida contem poránea impregnando sus moléculas de un profundo senti do mecanicista, algunas agrupaciones estéticas sigan adhe-

ridas a los viejos cánones, conviviendo con el romanticismo o simplemente haciendo un arte condicionado por las clases gobernantes. Para estos, Aldous Huxley ha escrito un panfleto: "La poesía, en una palabra, debe ser escrita por seres que gozan y sufren, y no por seres dotados exclusivamente de intelecto."

Han respondido con ello a una preocupación constante de las élites intelectuales de todas las generaciones, el de guiar el arte hacia conquistas integrales, tomando como principio y fin al hombre en sus relaciones con la libertad. Lucien Metrich ha definido este proceso diciendo que hay que: "Designar con una expresión nueva la realidad nueva, el límite nuevo que hay que romper, tal es la misión del creador para la afirmación cada vez más marcada de la vida."

Antes de que la crisis capitalista ocupara las primeras graderías de su quiebra, el concepto del arte tenía significados diferentes. Ch. Benard, traductor del libro de Hegel: "Estética", escribía: "El objeto del arte es el agrado; su fin es el placer, un placer más refinado, una lección escondida, el arte que secunda a la moral tiene una misión más seria, pero no es nunca sino un accesorio."

Este pensamiento, que es más o menos el pensamiento de Hegel, estaba en contraposición con las teorías del gran filósofo de esa época Fichte, quien se enfrentaba y renegaba del arte por el arte, del arte por la orfebrería, por la belleza simple, sin alma.

En ese su libro, Hegel tuvo aciertos indiscutibles al enunciar concepciones como éstas: "La estética es la filosofía del arte y de las bellezas". "El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia". Esto último se refería a uno de los procesos de la historia pues, reconoce después, que el arte ha sido superado por la ciencia y todas las conquistas mecánicas del presente siglo, y que en vida de Hegel ya se insinuaban con proyecciones grandiosas.

El fundamentador de la dialéctica, el que le entregara a Marx las mejores herramientas para sus doctrinas econó-

micas sociales, dividió el arte en tres grandes ciclos o agr paciones: Simbólico del Oriente, Clásico de Grecia y R mántico del Cristianismo, división que corresponde a u interpretación materialista, a tres tipos diferentes de e tructuras económicas.

Valoriza también las artes con esta misma medida m terialista: 1º.— Arquitectura; 2º.— Escultura; 3º.—Pintur 4º.— Música y 5º.— Poesía. Toda una gradación de la m teria, primero las materias objetivas, las que en su proces se sutilizan hasta desembocar en la Poesía.

LA INTELLIGENTSIA

El artista que hace funcionar su espíritu crítico debe- ía ubicarse en la oposición del medio social dominante, medio que se mueve de preferencia por los intereses econó- micos inmediatos, individualistas, sin conexión con el con- junto y sin planificación para realizar las aspiraciones con un sentido histórico (materialismo histórico).

La intelligentsia formada por élites, por alta selección, queda en relación con las masas sociales en una posición in- dividualista y aparentemente fuera de foco. Ello se debe al análisis psicológico que ha hecho Mc. Dougall de las incli- naciones multitudinarias, de desconocimiento intelectual de las élites retrotrayendo entonces las personalidades, sus ca- racterísticas filosóficas, estéticas, etc., a su tono cultural

Pero una parte de la Intelligentsia sirve los intereses mediocres de las multitudes, satisfaciendo sus inclinaciones reaccionarias, sus apetitos retrasados e irracionales. Du- rante la guerra, estos equipos fabrican una literatura con- vencional, chauvinista, armamentista, al servicio integral de la casta que prepara y desarrolla la guerra, para aumen- tar los beneficios y las rentas de esa oligarquía. Termina- do el ciclo guerrero, la sugestión de las batallas, abandona sus herramientas fotográficas y de propaganda capitalista, para encerrarse en su torre de marfil. Inconscientemente sirve los estadios de dominación de la fuerza desorbitada, sin técnica intelectual, y cuando la resistencia pasiva de las masas alza sus niveles insurreccionales y llega a los bordes mismos de la revolución clasista se hace presente en las batallas, haciendo despertar sus sentimientos de colectivi- dad. Pero esta adhesión no es integral, es simplemente oportunista, pues, sus arrestos revolucionarios son contra las formas, los estilos estéticos, la cáscara que envuelve el arte, dejando — generalmente incólume — la substancia, el contenido.

Una parte demasiado numerosa de los artistas, no h podido independizarse jamás del medio social que lo h aprisionado, siendo fiel marginador de los cuadros cíclico de la historia. En la edad media sirve a la filosofía escolás- tica y reconstruye hermosas catedrales. En Grecia estiliza las formas humanas sirviendo a los patricios que exaltan esas formas militares para dominar a los pueblos subyuga- dos al imperialismo de estilo latifundista. En el actual ré- gimen liberal produce un arte liberal, seriado, mecanizado con todas las intervenciones y exigencias estéticas de los grandes magnates que imponen sus gustos. En la Rusia Soviética sirve las doctrinas comunistas, etc.

Cuando aparecen los primeros signos de la quiebra de un régimen, las inquietudes financieras, que se traducen en inquietudes económicas de todo el edificio social, se produ- ce en la intelligentsia los mismos signos de contradicciones, rompiendo las viejas fórmulas estéticas suplantadas por una seriada de ismos, que no son otra cosa que otras tantas es- cuelas desorientadas. Mientras mayor es la profundiza- ción de la crisis, mayores son las irreverencias. Las leyes de los desplazamientos estéticos siguen los mismos ritmos de los desplazamientos sociales, son ruedecillas de una gran máquina social en movimiento. Y cuando la crisis econó- mica es totalitaria, el arte se entrega a las mismas modifi- caciones, por medio de trastornos revolucionarios profun- dos. Esta progresión de formas no tiene entonces vida pro- pia, es un simple reflejo condicionado.

Determinadas estas fuerzas por la época, se juegan ín- tegramente en la batalla a que han sido impulsadas. En Alemania — en defensa de la nueva cultura y en oposición al barbarismo nacista—, clarifican sus tesis humanistas, afianzándose en una línea pesada y cultivada por los acon- tecimientos, desprendiéndose de todas las adherencias que le inyecta el régimen burgués, incluso en su cultura plani- ficada de verdadero contingenciamiento que se quiere hacer del pensamiento humano.

Si es verdad que a través de todas las épocas pasivas, sfechas, sin inquietudes de insubordinaciones, ha exis- un arte también satisfecho, no es menos cierto que al gen de él se ha desenvuelto un arte humanista, mi- culo en cantidad, pero, que no solamente se ha enfren- o al arte oficial, sino que en ciertos momentos lo ha ninado por su formidable estructuración de tonos.

Las nuevas teorías psicoanalistas y dialécticas, las escuelas preconizadas por Freud y Marx le han ofreci- a los pensadores instrumentales de análisis más firmes duraderos para realizar así una obra de mayor veracidad consistencia humana. Con estas herramientas han am- ado las zonas de ideas progresistas, debilitando así la tura unilateral al servicio del Estado y desprestigiando escuelas oficialistas, diapasón de un poder artificial, nsitorio, irracional a veces — como lo son los regíme- antihumanos de Hitler y Mussolini.

Estas dos fórmulas científicas pueden ahora hacer pen- r específicamente a los estetas, cumpliendo así una aspi- ción que ha sintetizado Darek Kahn con las siguientes ases: "Si partimos de una definición científica de cultura, esta clase podremos volver, con creciente seguridad, a problemas especiales de estética o de moral. Porque es lamente sobre las bases de las investigaciones materia- s, sobre sus conquistas de las propiedades y de las fuer- s físicas, que el hombre puede llevar una vida que sea pecíficamente humana". Se ha enfrentado así a las reali- ades; de su participación depende el futuro de la vida so- al tan a mal traer por la cultura nacista y fascista que se a desbordado como un ciclón, envenenando todas las fuen- s más hermosas de la vida espiritual. De su aporte inten- vo las masas esperan solucionar el punto crucial en don- e han sido sepultadas. Todo ello responde al pensamiento e D. H. Lawrence, que dice: "Una nueva relación entre osotros y el universo significa una nueva moral."

Y esta nueva moral no es metafísica, sino esencialmen- e materialista. Esta moral ha de modificar los cánones de

producir y repartir los productos de la tierra, fundam tando la técnica en principios colectivos, desentendiénd de todo interés de casta, de grupo o de individuos priv giados. La técnica al servicio de las necesidades sociale

Ante esta posición de los pensadores, Rabindran Tagore, ha enfocado el fenómeno de la Europa dicien "En el Occidente se ha observado frecuentemente q mientras los que son ostensiblemente piadosos (espec mente los católicos), se han alistado con los poderes tirá cos, animando la represión de libertades, los hombres de telecto, los escépticos han apoyado el lado de la justicia de los derechos del hombre."

La influencia de los grandes estetas se ha hecho vi ble.

Los escritos, los cuadros, las esculturas extienden s diapasones en las capas sociales y su ritmo aflora en la c denación del tiempo futuro. La voz de Rolland, de Ba busse, de Marx, de Engels, de Lenin, etc., son august campanadas en la feria humana. Las multitudes las oy recogidos, en actitud de espera casi religiosa. Estas m mas voces penetran a los suburbios, a las sombras tenebr sas de la miseria, haciéndoles la vida más humana, pu son como medicinas espirituales, como voces de reivindic ciones futuras.

Y hasta los analfabetos, los desheredados de las pal bras, reciben las radiaciones a través de las asambleas y n tines. Y es así que el alma de Marx, de millones de arti tas, complicada para los mismos técnicos que han profund zado la escuela, llega a las muchedumbres clara y nítid convincente y estimuladora, al pasar por el filtro de las i terpretaciones, de las vulgarizaciones simples y emotivas Las voces de campanas de ellos se estacionan en las mas y activisan sus inquietudes constructoras.

No ha sido una casualidad — lo hemos dicho — de qu el escritor se haya colocado a la vanguardia del pensamien to universal en su plataforma más sensible, como es la de fensa del hombre por sobre todo mito social. La produ

ción masiva industrial, la penetración mecánica que ha extendido sus brazos a los más escondidos rincones del mundo ha apresurado el ritmo de los acontecimientos, ganando etapas en afiebradas cabalgatas de conquistas, produciendo paralelamente reacciones fascistas policiales que intentan destrozar el advenimiento de una nueva sociedad. Ubicado entonces en los bastiones de las querellas ha sido actualizado. ¿Responde este fenómeno de rompimiento de vínculos con el pasado, al retrato que hace Armand Pierhal?: "Nada más egoísta — se ha dicho — que el talento. No se preocupa más que de realizarse. Manifiesta su hostilidad instintiva a toda agitación social susceptible de molestarlo en su actividad creadora. Es naturalmente conservador, y en las épocas inquietas, oportunista", pero, es el mismo Pierhal quien nos muestra el anverso: "Y sin embargo se ha observado acertadamente que la mayoría de los grandes artistas, cuando se han interesado por la política, no han ocultado sus simpatías por los partidos llamados progresistas."

Ante esta posición: "La palabra escritor—afirma Heinrich Mann—tiene ahora una importancia que nunca ha poseído en ninguna época de la historia". Existe entonces una perfecta concordancia entre el determinismo económico que mueve con sus manivelas todas las posibilidades de modificar la estructura económica que se derrumba y el aporte de los valores más eficientes del pensamiento. El materialismo prepara así las transformaciones, pero es el hombre el que diseña su destino, el que traza su historia. Las élites se adelantan a los acontecimientos, son como los vigías que avisoran los primeros humos del enemigo.

El marxismo no desconoce la intervención de los hombres en las revoluciones sociales y en los períodos pre revolucionarios. "Un hombre de inteligencia poderosa, escribía Lenin—frase recordada por el profesor Nicolai— tiene más valor que un millar de cerebros medios" y esta tesis fué objetivizada en la revolución rusa. Jorge E. Sokolsky al historiarla dice: "Después de todo, Lenin, Trotzky,

Lunachar-sky, Kolontay, etc., todos los hombres que solem mencionar al referirnos a Petrogrado y Moscú, eran int lectuales. Los obreros, campesinos y soldados no produj ron jefes que salieran de su propia clase".

Y cuando posteriormente aparece el legítimo obrer Stalin, es él quién ubica a la Intelligentsia: "Allí, encon trará Ud.—le dice en una entrevista a Ludwig—todo principio, según el cual son los grandes hombres quiene hacen la historia. El valor de los grandes hombres está e proporción directa de la comprensión que tienen de esta condiciones, sin lo cual caeríamos en el estado de Don Qui jote. Sí, y según mi propio juicio, son los hombres quie nes hacen la historia".

ARTE CONDICIONADO

El viejo Rabindranath Tagore, al enfocar la crisis mundial piensa angustiadamente que ha terminado el reinado de la ciencia y de la belleza y que sólo subsiste el resplandor de la luz mercantil que emiten la Bolsa de Comercio y los grandes consorcios bancarios.

La cultura ha sido acaparada por las grandes empresas industriales y latifundistas. El ingenuo de Tagore no lo sabía, pues en su reciente visita a París, pensaba encontrar universidades libres, agenas al traqueteo mercantil de los Estados, sin que existieran escondidos hilos subterráneos que se desprendieran del Comité des Forges hasta tejer una pesada telaraña por sobre la cultura de toda una generación.

El pensamiento francés tan distinguido, cientista, rigurosamente amante de la libertad y dispuesto a saltar a los primeros acordes de la Marsellesa—diapasones de la revolución de 1789—, está dirigido por una ciencia y un arte reaccionarios, en donde la tabla de multiplicar rentas mueve las manillas para fabricar cultura dirigida.

Tagore, con los ojos vendados, no ha sabido tampoco encontrar los otros hilos internacionales que se desprenden de la City de London y de Wall Street de New York, que se filtran por las fronteras de su patria la India, para producir también una cultura capitalista e imperialista, todo un anestésico para succionarle sin dolor las fuentes más ricas de la producción nativa.

Inglaterra, al introducir en la India sus cargamentos de opio, introduce también clandestinamente poderosos elementos de propaganda y de dominio estético, insuflándole sentimientos pasivos para que se sumerja en un verdadero misticismo idolátrico con sus dioses de juguetería, embotándole los sentimientos.

Italia, Alemania, etc., tienen departamentos especia para dirigir las artes. "Una Universidad alemana—dice manifiesto de los sabios ingleses—es, por una parte, un r gimiento preparándose para la guerra y, por otra, un ca po de concentración intelectual".

Esta cultura dirigida desde las oficinas estatales llama el fracasado intelectual Goebbels: "control de las a mas y las mentes".

El arte está controlado severamente como ciert mercancías. El alumnado alemán que sigue doctrinas e téticas está obligado, paralelamente, a tomar cursos de p lítica nacista. M. Schumann, Jefe de los Servicios cientí cos, escribe: "Cuatro mil estudiantes se han dado—duran el último semestre—asistencia a los cursos de educació política... Si a pesar de nuestros esfuerzos de educador ardientes, por estos medios no cambian de orientación, e taremos obligados a proceder contra ellos con todos los m dios a nuestra disposición".

En el Ministerio de Guerra de ese país funciona un De partamento especial para dirigir psicológicamente a la multitudes bajo las directivas de profesores psicólo , pa ra planificar el pensamiento alemán. Existen verdadero laboratorios de experimentaciones en que se ordenan y s hacen actuar todas las doctrinas anímicas, para desarmar y aplastar toda oposición intelectual.

Bajo ese comando cientista, el nacismo hizo desalojar de las Universidades y de todos los centros de alta cultura, a los más selectos representantes de las ciencias y las ar tes. Desde allí se desprenden las campañas chauvinistas de Goebbels e Hitler. La ofensiva internacional contra Checoeslovaquia ha sido planificada y dirigida desde ese centro de psicólogos.

Toda conquista material imperialista se traduce de in mediato en una conquista cultural, en una adquisición de mercados, en dominios que hay que captar, repeliendo todo intento de insurrección estética, científica, etc. Las teo rías de quiebra de Occidente de Kayserling, Spengler,

assis, no son ciertas intertanto domine sobre el Oriente capitalismo internacional con sede en Europa y en América.

Kayserling, etc., son glosadores románticos de los fe ómenos sociales del mundo, sin consistencia materialista, ertenecientes al grupo de pensadores estructurados por el stado para hacer subsistir sus principios económicos so iales. Son los más inteligentes y activos combatientes de a etapa imperialista en su crepúsculo.

No hay diferenciaciones sustanciales entre la cultura uropea y oriental. El capitalismo en su gigantesco pro eso de expansión ha formado una sola cadena financiera nternacional y también una sola cadena de pensamiento umano. La cultura japonesa quizás sea más atrasada, porque su economía ha sido también retrasada, saltando sin etapas de la economía feudal, al super capitalismo en un embalaje sin paralelo en la historia. Toda la etapa de industrialización tuvo que efectuarla con las adherencias feudales. El avance industrial ha tenido que llevar a re molque la cultura europeizante, rompiendo con dificultades la cáscara del medio evo. Esto no quiere decir que la cul tura intelectual japonesa ha quedado en retraso, camina apresuradamente, acelerando estadios.

Estas campañas de poner en guardia la cultura occi dental de la oriental es una vieja cantinela para movilizar el espíritu racial, instrumento que envuelve el sentido de trasportar a segundos términos problemas internos profun dos, sin ofrecerles las soluciones correspondientes. A prin cipios del siglo XVIII Jorge Berkeley ya movía los bada jos de esta campana de alarma de la supremacía de la cul tura oriental, campaña que significaba el estímulo para la infiltración mercantil de la Europa sobre los dominios del Asia.

Los banqueros de Hong Kong o de la City de Lon don, tienen en sus carteras mercantiles los mismos proble mas. Los une el mismo interés financiero de dar libre jue go al expansionismo industrial, con toda la maquiavélica

ciencia moderna de fabricar mercancías: **inflaciones, dum**ping, producción masiva, racionalización, etc., etc. Y cuan do los mercados exteriores se estrechan por afluencia d producción, rompen el cerco por medio de guerras qu movilizan las mercaderías estancadas y ponen en activida des las fábricas con turnos permanentes.

Seguramente los dioses se llamen Confucio o Jehová pero todas esas creencias tienen el mismo denominador co mún y convergen a la explotación de la simpleza human con fines de explotación de las masas. El cristianismo s ha puesto al servicio incondicional del capitalismo, respon diendo con ello a un principio universal e histórico, la reli gión al servicio de los poderosos, formando sus sacerdote una oligarquía aristocrática que dividen los poderes de la sociedad con los barones, los militares fascistas y los lati fundistas en el pasado; con los magnates y la casta estatal dominante, en la actualidad. Todos los dioses han conve nido—por medio de sus representantes en la tierra—un pacto de clases. Los mitos han sido refund os en preocu paciones esotéricas, cada vez más espirituales, alejando as los problemas económicos, para que el capitalismo pueda dominar e infiltrarse en todos los dominios mercantiles y morales de la sociedad.

La tierra japonesa y la tierra inglesa, están explotadas por los mismos esclavos campesinos. Los trajes pueden ser diferentes, pero todos ellos tienen el mismo conjunto de valores intelectuales y morales, azotados por la misma ex plotación y con una afinidad sorprendente: trajes raídos, alimentación deficiente, cultura limitada, problemas inso lucionables de todas especies.

Las concepciones estéticas están entonces condicionadas, fluyendo enteramente de sus condiciones de vida social, con diferenciaciones a través de los países por los mayores o menores rendimientos en el proceso de civilización, que en último término, es el proceso del mayor acopio de factores técnicos para ... er producir mayores volúmenes de mercancías.

La economía capitalista es una sola, pero con di estadios de procesos en cada país. El arte, no pue entonces sino el reflejo de este mismo proceso. El a universal, pero con matices diferenciados por la ma menor cultura de las masas, que—en última instan hemos dicho—es el mayor o menor contenido de prod económica.

Existe el clima social. El alma que procrea est puede liberarse del encadenamiento de la historia. manifiesto comunista de Marx y Engels, apareció el análisis sobre esta convergencia, que decía en uno párrafos: "Las primeras materias de estos—países zados—, en vez de ser indígenas, vienen de los más climas; sus productos, en vez de ser consumidos mercado nacional, son vendidos en el mundo enterc vez de las antiguas necesidades nacionales, satisfec productos propios, encontramos por todas partes n des nuevas, o que sólo pueden ser satisfechas con tos de los países más remotos, de las latitudes más c **Los mismos hechos se producen en la esfera int Los productos literarios y científicos de las difere ciones tienden a convertirse en propiedad común.** L **patrióticas estrechas, así como las limitaciones mer hacen cada día más difíciles y se forma una litera versal de las numerosas literaturas locales,** y una cosmopolita de las diferentes ciencias de cada na

Las querellas mercantiles que se traducen en culturales, no solamente alzan las barreras aduan clausurarle el paso a las mercancías materiales ex sino que estas mismas aduanas se hacen más impe para no dejar infiltrar el pensamiento de libertad ticia sin fronteras que alzan otros pueblos.

Los países totalitarios para sostener la dictad como armas espirituales el super nacionalismo Chauvín (chauvinismo), el anti marxismo, etc., el pensamiento nuevo se infiltra por todos los o los intercambios. Las interrelaciones científicas,

mercantiles, etc., son otras tantas corrientes eléctricas, golpes vitales de la nueva época, que se introducen a pesar de los controles policiales.

La internacionalización de los créditos ha sido uno de los factores más importantes para la interrelación de los pueblos y la internacionalización de la cultura. Difícilmente los países que se han encerrado en una austarquía mercantil nacional, han podido sostener un arte autóctono, sustancialmente diferenciado del arte de los países colindantes que tienen una política económica más liberal. El arte alemán, arte de austarquía, encerrado en sus propias fronteras, dirigido en sus líneas generales, no tiene diferenciaciones con el arte francés, cuando se le discrimina de las doctrinas nacistas, inyectadas o injertadas por las violencias del Estado.

Indudablemente que existen serios reparos que hacerle al arte alemán. Se ha dejado llevar por la conflagración interna, nacionalista, por la guerra implacable de la revolución reaccionaria permanente, pero no olvidemos que es un estado de guerra, en donde el artista no puede liberarse de los frenos. Además, las élites intelectuales han sido lanzadas fuera de las fronteras o se han auto expatriado para no recibir el ultraje del pensamiento conculcado.

El arte alemán, abandonado por sus más preclaras inteligencias y esclavizado por los instrumentales de dominio, aparece como un arte nacista, como un simple adminúsculo de Hitler, como un instrumento coordinado de su máquina para producir contagios guerreros. En esta forma, el arte alemán, tiene profundas divergencias con el arte francés, que ha sabido conservar hasta el presente, el extraño influjo de sus revoluciones, com[…] si la triada de los intelectuales franceses traducidas en […] palabras Libertad, Igualdad y Fraternidad, siguiera sob[…]viendo a pesar de las diversas generaciones que se han […]cedido.

El arte ruso, a la inversa, es de […]o comunista, porque es comunista la técnica de produci[…] mercancías de consu-

mos. Realiza un arte premasas, porque su economía efe
túa el traspaso del régimen liberal manchesteriano, al r
gimen comunista. Cuando hayan sido batidos los últim
reductos de la producción individual—que va en decrecer
do rápido—y domine íntegramente la economía socializad
aparecerá también dominando el arte de masas.

Pero el proceso estético de Rusia no se detendrá al
seguirá el interminable curso de la historia, el curso ascen
dente de la evolución que es la teoría del materialism
dialéctico de Marx. No es raro entonces que Waldo Fran
después de visitar la República Soviética escribiera esta
palabras de anuncio: "En verdad, considerando el geni
moral y espiritual del genio ruso, estoy tentado de predeci
que la sociedad socialista actual, si se le dá un desarroll
sano, nacerá bien pronto un movimiento individualista—
en el dominio de la literatura, de la filosofía y de la psicología. Y ese movimiento será en favor de un individualismo verdadero en donde será mejor comprendida la base y la estructura de la persona real".

Pero esta primicia está muy distante todavía, pues el proceso de alzamiento del nivel cultural ruso a los deslindes planificados por los Ministerios de Educación, envuelve a todas las bases. Es un movimiento multitudinario de gigantesca envergadura, y mientras no se realice ese proceso, no podrá iniciarse el otro, del individualismo en el arte, afianzado en una economía socialista que le entregue todos los elementos específicos para realizarlo sin violencias del medio, es decir, sin influencias de doctrinas determinadas por el Estado. Tal vez podríamos avanzar algo más sobre este delicado tema, agregando que ese arte "individualista específico", tendrá que surgir en la pre crisis del Estado y dominar en la sociedad sin clases, en la sociedad sin Estado.

Pero todas las literaturas capitalistas diferenciadas por el grado de progresión económica, no rompen el arquetipo estético del régimen. El arte autóctono ha desaparecido del mapa político. Se ha enquistado en lejanas regiones hasta donde no ha llegado el interés de las invasiones capitalistas,

tal vez en el corazón del Africa, de la América del Sur, en algunos parajes del Asia, etc. La radio, los grandes rotativos, los discos de cera, han **influenciado hasta las más** apartadas laderas del orbe. Hay que dar grandes zancadas en el pasado para encontrar un arte legítimamente autóctono, revisando tal vez las bibliotecas aztecas, incaicas, africanas, etc. y todavía ese arte fué inmediatamente desvirtuado con la llegada de los invasores. Junto con imponer las modalidades sociales económicas del nuevo mundo, impusieron su arte dominador.

Los hechos políticos, que no tienen resonancias revolucionarias, y que son procesos ascendentes del poderío de un país, procrean grandes volúmenes de cultura. En el período expansionista de Inglaterra llamado de la Reina Victoria, la economía se fortalece y su marina mercante agigantada recorre todos los mares en busca de materias primas que elaboran sus industrias y devuelven a los continentes en forma industrializada. Paul Van Tieghen, relaciona esa época de inflación industrial y acaparamientos de riquezas con el arte, y escribe entonces: "Sus poetas, sus novelistas, sus pensadores, dan al reinado de Victoria un esplendor admirable". La expansión mercantil había producido igual expansión estética. El rebalsamiento de la economía, había regado los campos de la cultura con su fertilidad dorada de libras esterlinas.

En oposición, o sea, el reverso de la moneda, la guerra de siete años soportada por Francia, desvitaliza a este país, haciendo bajar sensiblemente su nivel **cultural. Al quebrarse** su standard de vida económica, quebró también su standard de vida estética. "Este proceso—escribe el historiador Walter Goetz—se manifestó en la literatura, a pesar de los esfuerzos que hizo la censura para evitarlo, se desencadenó una ola de críticas que no ret[illegible]cedían ante ninguna autoridad. El afán crítico se apode[illegible] simultáneamente de todas las clases sociales con fue[illegible] irresistible, incluso de los privilegiados y dentro de las [illegible]bituales for-

mas aristocráticas se abrió camino a la propaganda de las ideas y exigencias democráticas".

La guerra hace desaparecer el arte de figulinas y de especulaciones frívolas, para ser superado por un arte combativo, destructor del presente y auspiciador de grandes reformas en el futuro, movimiento que se manifiesta por el nacimiento de una serie de escuelas estéticas, que luchan en una guerra de afirmaciones y negaciones, tono que le dá un país quebrado, desambientado, desnutrido por la guerra.

Los auges estéticos de Grecia, de Roma, del Medio Evo, responden a las plenitudes económicas de esas épocas. Al descenso estético rima el decrescendo económico.

Hay un binomio entre el arte y las condiciones económicas favorables, o un binomio a la inversa, entre las condiciones deficientes del mercado económico y el arte en retroceso.

De inmediato se podría destrozar esta teoría anunciando la época de quiebra del arte en el período más brillante de la economía capitalista manchesteriana. Su respuesta es simple. El capitalismo ha desglosado el arte puro, y ha formado un arte industrial al servicio de su producción. Han sido los estetas los que han diseñado sus autos y sus palacios, las cajas de bombones y los trajes para vestir majestuosamente a sus mujeres. Han industrializado a los estetas, como a sus sabios, succionándoles todas las adquisiciones técnicas para sus mercancías.

Los conflictos económicos afectan al ritmo de la cultura, porque las artes, las ciencias, la filosofía, etc. son mercancías espirituales que actúan en los mercados sociales en las mismas condiciones de ofertas y demandas que las mercaderías fabriles, agrícolas, agropecuarias, etc. "Las altibajas económicas—anota el crítico Charmion Von Wiegand—están reflejadas no solamente en las cotizaciones de los mercados, sino también en la pintura moderna. Tanto las finanzas como el arte están frenéticamente empeñados en resolver a su modo las contradicciones del sistema actual".

Y esta interrelación no se refiere a ese arte aislado. El
poeta Luis Felipe lo complementa con su especialidad es-
tética: "Nuestro arte se ha desintegrado cuando se ha des-
integrado nuestra vida social". Y la vida social—ya lo sa-
bemos—se disocia por inhibiciones económicas.
Seguir las altibajas de la producción y de los consumos
en las grandes pizarras de los mercados mundiales, es se-
guir el proceso de la aguja imantada de las diversas escue-
las estéticas. What Whitman canta el nacimiento del ma-
quinismo, Jhon Dos Passos el apogeo del ciclo mecanicis-
ta y Upton Sinclair, los primeros quebrajamientos, el cie-
rre de las fábricas y el **chomage**. Representan estos tres
escritores tres épocas, tres estilos, tres lenguajes diferen-
tes: período pre industrial, industrial y plenitud con su des-
censo, por la saturación de los mercados.
"Cada cultura—escribe el americano Michael Gold—
necesita un suelo propicio". Esta afirmación marxista, esen-
cialmente materialista, fué enunciada por Engels, con estas
frases: "Que la producción económica y la e[illegible]ructura so-
cial que resulta, forman indefectiblemente en cada época
histórica, la base de la historia política e intelectual de es-
ta época".
Y la influencia se ha manifestado con millares de ejem-
plos. Bertran Russell al hablar de las características del si-
glo XIX en Inglaterra, en su libro Libertad y Organiza-
ción, decía: "El industrialismo engendró ciertos hábitos de
pensamiento".
La industrialización, afirman varios escritores marxis-
tas, ha determinado la cultura moderna, que se ha infil-
trado en todas las capas sociales con una intensidad formi-
dable, transformándose en una cultura de masas.
Esta cultura que se moviliza a tono con la producción
fabril, está en vías de borrar las fronteras ficticias que han
alzado los comandantes de las empresas pesadas y Bancos
El arte se internacionaliza y se [illegible]troduce clandestinamen-
te en aquellos Estados con res[illegible]cciones. La penetración
económica en el Oriente, con s[illegible]iencia fabril, ha llevad

adherida la penetración cultural, pese a la fero
nacionalista del capitalismo japonés que, junto
rir los elementos técnicos para sus planes de in
ción, ha debido adquirir también la cultura occi
sus sistemas de proletarización y de consorcios
materiales que han determinado una cultura
internacional y una política proletaria, tambié
cional.

LA DIALECTICA

Estamos determinados por el medio social. Si nacemos en Chile, tenemos posibilidades de ser cristianos. En la China, habríamos amado a Confucio y en el centro del Africa, habríamos adorado un palo de la foresta tallado por manos indígenas.

No tenemos plena libertad de conformación espiritual. Estamos seriamente determinados por la religión, el arte, la ciencia, la política, etc., es decir, por los moldes que configuran los sentimientos de la época. No tenemos libertad religiosa, estética, etc., porque carecemos de libertad económica.

Estas mismas reflexiones nos podemos hacer en arte. ¿Por qué en los períodos románticos, los estetas eran románticos, los decadentistas decadentistas y los surrealistas surrealistas?, y ¿por qué la literatura rusa abandonó el surrealismo, por el neo surrealismo?

La respuesta es la misma de las religiones: el gigantesco molde de las costumbres de una época, con las adherencias de otras, nos entregan los cartabones de los pensamientos.

Analicemos el movimiento estético ruso. En el período pre-revolucionario domina el arte surrealista, arte burgués idealizado, que reacciona sobre el materialismo, para hacerse sutilísimo. Estalla la revolución rusa y después de un combate entre las viejas y nuevas escuelas, entre el arte "comunista de guerra", simple y populista y el "arte por el arte" de los viejos estetas objetivizado en el surrealismo se produce una síntesis: el neo surrealismo.

Al crudo realismo de la etapa de "comunismo de guerra", evoluciona otra vez al surrealismo, para en seguida volcarse en el neo surrealismo. El primer impulso responde a la interpretación objetiva de la revolución en su apo‑o, en sus primeros combates para liquidar el viejo sist‑ de producción. El segundo y tercero responden a un‑o análisis

de los movimientos emocionales en sus relaciones con la nueva economía. Este movimiento de un estilo psicoanalítico se había producido también en el período de la crisis capitalista, como una especie de contricción espiritual, de esfuerzo de laboratorio anímico para descomponer los valores emocionales que mueven a la naturaleza humana, para escudriñar el alma, para ubicar los misteriosos resortes que agitan las pasiones. En este período la literatura se desmaterializa en una investigación afiebrada, dolorosa. En el tercer impulso el alma ha sido ubicada, la dialéctica le ha entregado seguros miradores para medir las proporciones.

El surrealismo era de tipo liberal, con vetas progresistas. El neo surrealismo era un arte de transición que participaba en la construcción de la etapa siguiente, el arte pre-masas, para desembocar en el arte de masas, que es la etapa de los planes culturales.

El arte trabaja su futuro a impulsos de los movimientos dialécticos, de la transformación del Estado Soviético de régimen "capitalista de Estado", en régimen comunista. La nueva estética ha liquidado todas las ampulosidades del arte de salón, para conquistar al hombre de la calle, con todos sus movimientos emocionales legítimos. Los escritores, pintores, músicos, trabajan sus materiales en las fábricas, en los koljoces, en las minas, en los sindicatos, etc. Han sido rescatados del ambiente burgués, de los danzings y de las bolsas de comercio, de las casas de tolerancia y de las soirées.

El arte ruso, con instrumentales políticos, se ha ubicado en la vicectriz de las épocas, sirviendo con energía e idealismos a la sociedad futura, diseñándole sus armazones. Trata de efectuar el traspaso, la síntesis de esas dos almas que tienden a diferenciarse más y más, el alma burguesa y el alma proletaria, en sus dos mundos: régimen super capitalista y régimen socialista. Pero digámoslo sin eufemismos, el arte ruso no puede llegar todavía a su ciclo explo‑dente, porque no ha terminado la seriada de pequeñas etapas para vencer difinitivamente las adhere‑cias económi-

cas burguesas. Subsiste todavía el estado de la "dictadura del proletariado", etapa revolucionaria. "En la época de la dictadura—anota Víctor Serge, poeta francés al servicio de la revolución rusa—no habrá lugar para la creación de una cultura nueva, que será una obra de mayor envergadura histórica", por razones que da el mismo poeta: "Varias generaciones de trabajadores no conocerán, en realidad, otros tiempos. Su principal misión será combatir por doquier. Tendrán mucho que destruir".

Destruir todas las resonancias, los compases del pasado de ese arte invertebrado de élites y para élites burguesas. Pero no ha liquidado totalitariamente ese arte esclerótico, porque el ritmo de transformación económica, no ha realizado todavía su planificación comunista.

Los estetas tienen demasiadas preocupaciones materiales para intentar una transformación a base de técnica pura, estimulando y activizando el medio social con su arte, para impulsar a las muchedumbres a construir graneros, rascacielos, sub-way, factorías, minas, etc. Tienen que realizar diversos planes para tender líneas por todas las zonas de ese inmenso mundo, carreteras-arterias para transportar las mercancías, puentes, centrales eléctricas, etc. Es la etapa de la construcción industrial de un pueblo a marcha forzada, es por ello que, E. Zamiatin, al comentar las mejores novelas del año 1935, las de Prichvine y Jarovsky, escribe con cierto humor inglés: "Aunque la cosecha literaria del año 1935 no ha sido tan rica como la de trigo o de acero"...

El arte ruso actual es absolutamente diferente del arte de la aristocracia boyarda, que gozaba de todos los privilegios económicos que le ofrecía el régimen zarista. Era burgués, exquisito, cuyos diapasones no llegaban a las bases. En el período pre revolucionario aparece rebelde, es decir, morfológicamente representativo de la crisis social que sufría el país y que era como un aviso integral de lo que habría de suceder al correr de los años.

Por primera vez en su historia se hace un [illegible] para las muchedumbres, un arte colectivo, con un lenguaje multi-

tudinario. Las anteriores conmociones eran de carácter burgués o semi burgués. Jamás en la historia revolucionaria del mundo, el poder había caído en las bases; siempre, en todas las revoluciones, el proletariado era el convidado de piedra. El descamisado francés se atrinchera, lucha y vence en la revolución francesa, pero no es invitado al banquete de las reparticiones económicas. Siempre las bases se han sacrificado para satisfacer intereses de otras clases, quedando al margen de las liquidaciones políticas.

El arte actual se mantiene sin definirse, pero la técnica tiende a beneficiar a las masas; es un arte pre masas, múltiple e indeterminado. Está desligado de todo gusto burgués. Son obras sencillas que muchas veces deslindan en el primitivismo, para que puedan filtrarse hasta por los poros más apartados de la economía social, hasta las capas analfabetas que dejara el zarismo. Toda la ofensiva que realizan los brigadieres de choque de la cultura por medio del teatro, la literatura, el cine, es a base de un arte simple, populista, de primera etapa revolucionaria, para realizar un alzamiento general de la cultura, que en etapas sucesivas pueda producir un arte más rico, para una masa de muchedumbres de una cultura media superior.

La estética rusa es democrática. Se inflaman las frases y los pinceles, las pautas y los cinceles, para movilizar las fuerzas dormidas, las conciencias ateridas y frías. Se inicia con un arte de propaganda, reclamista, demagógico, para excitar las emociones estéticas, e infiltrarse en todos los rincones de la Rusia Soviética, regando las almas. Inmediatamente que estallara la revolución rusa, a los mismos diapasones se inicia también la ofensiva, el combate contra la incultura. Los regimientos de caballería, al galope, sucios de polvo, cantan en voz alta las letras del abecedario que el oficial levanta anotado en grandes cartones.

A los soldados se les exige tomar posiciones para la defensa de la revolución, y, paralelamente, para la defensa de la nueva cultura. Cumplido el primer ciclo se inicia el segundo, la difusión de las artes proletarias, interpretadas

en un lenguaje simple. Para el pensamiento europeo el arte ruso estaba en decadencia, en franca derrota. Jean Epstein, analizando este mismo fenómeno que se efectuaba en Europa durante la pre crisis, recordaba a los estetas burgueses que decían: "La decadencia no puede tardar". La respuesta la ofrecía el mismo crítico francés: "La decadencia como el progreso no existen; son arbitrarios criterios morales para apreciar un cambio, una modificación". Lo que significaba un retroceso en el panorama estético de la Europa, era simplemente una querella, un combate, una búsqueda de nuevas rutas. En la Rusia Soviética representaba una retirada estratégica, una Nep estética, un retroceso para unir las vanguardias con la masa, con la retaguardia del arte. Producido el contacto y los entendimientos, se efectúa el despliegue de fuerzas, la disciplina planificadora a un solo ritmo, en una movilización coordinada, armoniosa.

De esa verdadera concripción de fuerzas para preparar un clima estético colectivo, se desprenden las brigad[illegible] choques que penetran a los suburbios, a los talleres, a los campos y minas, enseñando modalidades espirituales desconocidas hasta entonces para ellos. Había que gritar fuerte para despertar el sueño de las masas, la modorra, quitándoles la lava que pesaba sobre sus cabezas de parias, diciéndoles que se había iniciado la revuelta contra la incultura, una guerra contra el pasado, contra el hombre actual, envejecido, hollinado de fatalismo y de pereza, guerra contra el vaho social que todo lo ennegrecía.

A estos brigadieres poco tiempo les quedaba para preocuparse del aristocrático fauvismo de París y de Berlín o de las rutas estéticas que deambulaban por los suburbios del capitalismo: expresionistas, dadaístas, cubistas, etc., etc., todo un malabarismo intelectual.

La planificación estética rusa que sigue los mismos ritmos de los planes económicos nos dice qu[illegible] las clases sociales no han sido totalmente vencidas, [illegible] aun quedan pequeños porcentajes. En cuanto se ha[illegible] liquidado las

clases y vencido las etapas quinquenales, despolitizado el Estado, reducido a sus funciones técnicas de interrelacionador de fuerzas productoras, el arte buscará también nuevas y hermosas modalidades, liquidando el arte de trinchera, de propaganda, adherido a las campañas para hacer una solvencia espiritual firme y duradera.

El capitalismo hace severas preguntas al arte ruso, diciendo que no presenta un cuadro de grandes y gigantescos escritores y estetas cultivadores de otras especialidades. La respuesta es clara e invariable. Rusia tiene este cuadro de escritores geniales, de élites, de refinamientos de clases privilegiadas, pero a Rusia no le interesa por el momento ese arte para un tipo de hombres determinados, para una clase. La revolución rusa no es una revolución de élites y para élites, es una revolución integral, específica. Su literatura entonces no es burguesa; es proletaria, de masas, absolutamente democrática, sin el preciosismo burgués.

No sólo debe diferenciarse del arte capitalista, sino también de las etapas brillantes de plenitud del régimen feudal, porque el arte medioeval era trabajado, burilado, plasmado, con un despliegue de elegancia y refinamientos, que sólo podían comprender e interpretar las pequeñas oligarquías que manejaban a los diversos países. Ese arte no llegaba jamás a las bases, no lo comprendían ni los esclavos ni vasallos que dormían con los puercos y trabajaban a golpes de fustas. La magnificencia estética de esa época contrasta con el barbarismo, con el arquetipo social que producía.

Mientras el arte capitalista se aparta del materialismo para analizar sus problemas emocionales, el arte soviético busca sus inquietudes en la materia, se en[illegible]renta a ella, enfocando los factores específicos que d[illegible]prim[illegible] la existencia. Aleja toda pretensión idealista, haciendo un arte humano, inspirado en la felicidad humana, desgl[o]sado de los traumatismos burgueses.

Parte de la literatura actual, no podía haber nacido y desarrollado en otra época. "¿Era posible la poesía futurista, por ejemplo, hace un siglo?", pregunta, y contesta el mismo Bujarin: "No. No lo era. El futurismo no pudo aparecer hace cien años, porque la vida era entonces más tranquila. El futurismo surgió de las ciudades pavimentadas, con su confusión y estruendo, su nerviosidad exasperada".

Se adapta al medio. El arte burgués, recargado de complicaciones, enloquecido, que se pierde en las más extravagantes vetas del espíritu, busca por medio de la dialéctica nuevos horizontes; ese viejo arte inflado de oropeles espirituales, con refinamientos fabriles, artificiales, y que enuncia **Freud en sus libros** como exponente de la psicosis, tiene su negación, su antítesis, en el arte simple, de una simpleza tan desconcertante como las complegidades anteriores. Se ha retrogradado al arte primitivo dibujado en los cuernos de los animales o en las paredes de las cavernas de Altamira.

Para oponerse a este arte de psicopatía [illegible] ha buscado la antítesis en el arte negro, en el acapitalismo de Africa, en las periferias vírgenes. La música, la pintura, el dibujo, etc., afiebrados de modismos iconoclastas, de construcciones hechas **être à la page** (a la última moda) se bañan en las cristalinas aguas de la jungla, saboreando los frutos primitivos, sin aderezos mecanicistas. Pero, siendo este arte una función orgánica, imposible de trasplantar a tierras de constitución diferente, de oposición morfológica, producto de herencia y de un cultivo dialéctico natural adherido a la psiquis negra, los imitadores han debido fracasar. Ante esta imposibilidad se ha intentado un maridaje: decadentismo capitalista y primitivismo africano, cuya síntesis son los elegantes blues americanos que acompaña a las danzantes en los cabarets y **boites** de modas, y los tallados en maderas y hermosas esculturas de la ciudad de Benín, en Africa.

Benín es la ciudad síntesis del [illegible]e moderno, sirviendo de objetivo y realización. Es tod[illegible] ejemplo materialista

en su juego de afirmación y negación. Triunfa en la ciudad negra su arte autóctono, liberado de influencias extrañas, el puro arte negro. Hasta sus fronteras llega la invasión blanca, el comercio imperialista. Se inicia la querella de las dos economías, de las dos religiones, de las dos concepciones sociales.

El arte no puede quedar al margen de este juego dialéctico y participa integralmente en su desarrollo.

Las dos razas se mezclan, se combinan, como en una máquina revolvedora de harinas de diversos costales y nace un nuevo hombre, una nueva sociedad, una raza diferente, con gustos y costumbres que son reseñas de las dos herencias, la europea y la africana. Ese arte tiene esta modalidad; es un arte negro y un arte europeo refundidos, con una personalidad diferente para cada uno de ellos y que en su conjunto aparece su herencia. Este amalgamiento ha sido un soplo vital, especialmente en los tallados, produciendo esculturas y diversos trabajos en tallados, que son un venero que explota actualmente la Europa y que distiende sus cenáculos al mundo entero. Los trabajos en bronce se llaman Benín; es su marca de fábrica, como lo era antes Toledo en otras especies.

Este fenómeno es interesante de profundizar. El estilo de los blancos, su élan vital, el conjunto de expresiones anímicas, no podía formular, interpretar el arte negro, que era su antípoda. Todos aquellos estetas blancos que intentaron hacer "arte negro" fracasaron, pues se adivinaba en sus marcas la mano del copista. Faltaba el alma, el estilo, el desborde emocional puro, sin amaneramientos, sin adaptaciones anti naturales. Ellos copiaban un arte negro y se colocaban en un punto muerto, extático, sin vitalismo y sin proyecciones evolutivas. El [illegible]eta negro por el contrario, haciendo su arte naturalmente, sin suplantarse, él, como representante de una raza, heredero de una cualidad refundida en sus genas, no sólo e[illegible]culpía el hábito de su raza, el alma de su pueblo, sino que también producía un arte viviente, en actitud de avance, en guerra de nuevas modali-

dades estéticas, todo ello, imposible de realizarlo el extranjero.

La mezcla racial destruye el arte convencional y edita un arte tan natural como el que le sirviera de modelo, de molde, de fundamento. El nuevo arte es sincero consigo mismo, es una hermosa trayectoria de dos escuelas, una simbiosis, con dos cielos, dos mundos, dos razas, ensambladas para producir una armonía de tonalidades, una gama de notas hermosamente combinadas.

Este mismo proceso se efectúa dentro de los diversos países capitalistas con otros elementos. El arte materialista proletario, esencialmente realista, se enfrenta al arte super realista, arte inorgánico. Anteriormente ese arte capitalista se había enfrentado y vencido al romántico, arte en decadencia que, después de haber interpretado a su época, había perdido el actualismo, la sonoridad. Todo el contenido humano inicial lo había anulado, transformándose en individualista, introvertido. Las nuevas tendencias tenían que enfrentarse a este arte insuficiente, negativo, despolarizado, separado sustancialmente de toda relación materialista con la vida; era como "una reacción contra el romanticismo en lo que éste tenía de falsa interpretación e insuficiente realización, en lo que se esperaba de la realidad humana de la verdad social y de los perfectos medios de ejecución estética, en lo que era, en resumen, improvisación y simplismo", según afirma Castelo Blanco Chaves.

Se podía predecir el contenido de este nuevo arte. Si el romanticismo era un arte espiritual, sin médula realista, el nuevo arte debía ser su negación, esencialmente realista, y así lo fué.

El realismo no sólo vence en arte, sino también en filosofía, derrotando a los nominalistas ortodoxos, tipo que tenía el siguiente contenido, según Werfel: "Relación inmediata del hombre con las cosas, una relación sin prejuicio con la naturaleza, no perturbada por las abstracciones políticas, religiosas o de otra clase".

Este arte realista es una vuelta al materialismo. Interpreta las cosas vivas y analiza y discrimina "el por qué" y el "para qué". Tiene una concordancia fructífera con el desarrollo evolutivo de la naturaleza y recoge también sus involuciones, todo el encadenamiento de voces del cosmos en funciones.

Ninguna de estas escuelas es independiente, todas ellas tienen interrelaciones, son productos de un juego dialéctico de afirmaciones y negaciones, estructurados pacientemente. El cubismo tiene puntos de contacto con el simbolismo por su abstracción. El surrealismo es una veta del simbolismo. Cocteau y Joyce, que producen al parecer un arte "personalista" sin nexo con otras escuelas, tienen adherencias simbolistas. Valery, Picasso, Stravinski, han estructurado las nuevas escuelas partiendo del clasicismo y llegando al neoclasicismo por una investigación metódica de formas.

Y el mismo encadenamiento en el pasado, Tolstoy nos dice: "Fué posible a los griegos sacar provecho del arte de los persas, y a los romanos del de los griegos y a los judíos del de los egipcios, porque la base de sus ideales era la misma".

Cada una de estas épocas tiene sus gustos especiales: "Cada sociedad, cada clase tiene sus propios ideales dominantes de una vida mejor, y su propio héroe característico, en cuya conducta expresa ese ideal más luminosamente. Hubo el ideal y el héroe espartano, el ateniense, el cristiano, y el pagano, el feudal y el burgués. Todos estos diversos ideales y héroes fueron reflejados en las artes y en la literatura de sus respectivas sociedades, épocas y clases", dice J. H. Frandsen al analizar la obra trágica del escritor soviético Nicolai Ostrovski.

Pero, digámoslo de nuevo, las etapas están relacionadas, no son independientes, no se procrean aisladamente. Esa magnífica expresión estética que aparece al descorrerse el cortinaje de oro y seda del siglo XVIII, el Tintoreto no habría producido sus geniales creaciones sin sus maestros e

inspiradores: las pinceladas de Tiziano y las líneas de Miguel Angel.

Asimismo las etapas literarias tienen los mismos diapasones que las etapas filosóficas, musicales, etc. En el período de la literatura romántica, aparece también una música romántica con Listz, Chopin, etc.

El simbolismo es un producto dialéctico, nació de la querella contra los parnasianos que toman su nombre de la revista en donde expusieran sus versos. Este movimiento tuvo tres etapas en Francia: 1866, 1871 y 1876. Sus iniciadores y vanguardistas más gloriosos fueron: Anatole France, Leconte de Lisle, José María Heredia, Sully Proudhomme, Francois Coppé, Catulle Mendés, etc.

El simbolismo es la vuelta al romanticismo en una etapa evolucionada, discriminada de los errores fundamentales. Uno de los panegiristas escribe sobre esta doctrina, que tiene, por su exposición, pocas diferencias con su matriz: "Estábamos nutridos de música y nuestras cabezas literarias no soñaban más que en obtener del lenguaje casi los mismos efectos que las causas puramente sonoras producían en nuestros seres nerviosos".

Su fondo y su forma son esencialmente burgueses, individualistas y con el mismo infantilismo del romanticismo. Exaltan el dolor subconsciente con una verdadera masturbación espiritual. La vida orgánica se pierde en un tejido de palabras volatilizadas, hasta desprenderla del plano terrestre'. .

Esta literatura no solamente es aceptada por el medio burgués, sino que estimula y afianza su posición, porque es su mejor síntesis estética, satisfaciendo sus inquietudes sentimentales de la época. La burguesía se ha afirmado en el poder y domina ampliamente, trazando nuevas posibilidades de conquistas, de superaciones, actividades que excitan la psiquis burguesa y que determinan paralelamente un gasto de emociones eróticas de mayores intensidades. La nueva aristocracia, para seguir las normas de los grandes señores feudales, sus antecesores, quería gozar de sus pri-

vilegios espirituales, sentir, lo que llama Paul Valery, "una figura de lenguaje, armoniosa e inolvidable", y que expusieran tan brillantemente Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Rimbaud, etc., propulsores de un lenguaje hermosísimo, sonoro, que satisfacía un deseo personal, narcisista, sin hacer intervenir la vida en sus variadas formas externas.

Este arte, absolutamente deshumanizado, se coloca al margen de los acontecimientos y es una exposición precisa, clara, de las condiciones económicas. El capitalismo se asienta sobre bases firmes, está en su apogeo. Es el periodo de la satisfacción. Exige un arte de fantasía que le aleje de esas preocupaciones mercantiles, pues tiene también una herencia cultural que respetar dejada por los señoríos del pasado. Necesita ese arte y nada más, que no le fatigue el espíritu y que no rompa el embrujo del naciente período mecanicista. Está de acuerdo con Baudelaire, quien pretende que esa escuela debe "aislar definitivamente la poesía" (Valery) y es como una cola de ese gran cometa etéreo que se llamara romanticismo, su predecesor, y que tuviera sus mejores notas musicales con Musset, Vigny, Nerval, Gautier, Bambille, etc.

En esa época de buena digestión económica no podía cultivarse el naturalismo, porque, Eca de Queiroz nos dice, el "naturalismo no nació de la estética peculiar de un artista, sino de un movimiento peculiar del arte en cierto momento de su evolución". Y esa evolución responde al proceso gástrico de la sociedad. No se improvisan las escuelas, brotan, como las callampas después de las lluvias, de los movimientos espasmódicos de la sociedad, en sus escalas de notas progresivas.

Y el hombre en su paso por la vida no es una imagen fija; es todo un repertorio de etapas, un rebullir de pequeños estadios que forman un cono de círculos concéntricos. Busquemos un hombre de la vida intelectual y fijemos sus modalidades, sus cambios, sus estadios, en las relaciones con la vida, con sus movimientos centrífugos o centrípetos, que le hace ejecutar el "medio social" como a un gran mu-

ñeco de juguetería. Tomemos el proceso dialéctico de ese gran escritor de moda, D. H. Lawrence, autor de "El Amante de Lady Chatterley".

Lawrencé era hijo de un minero inglés de la ciudad de Nottingham. Enquistado en su clase, su alma se conforma dentro del estrecho y dramático marco de la vida proletaria, amarilla y limitada. Sus padres le dan una educación burguesa y asciende entonces su alma a un nivel superior, que lo desplaza culturalmente de su medio social y lo vincula a la pequeña burguesía, a una clase media proletarizada. Su temperamento estético le obliga a cultivarse y a buscar derroteros inexplotados por su nueva clase, pule sus cantos espirituales, cultiva las emociones y se adentra en un mundo, que representa una nueva etapa. Trabaja en las oficinas y su personalidad ha rebalsado la cultura de ese medio. Si es verdad que la cultura le entrega una serie de etapas superpuestas de avances, la economía le tiene adherido, como un hermoso barco anclado. La vida económica del hijo del minero está detenida, pues no tiene las relaciones del medio social burgués que pueda impulsarle por nuevos repertorios económicos, pero, en mitad de su vida detenida, ha escrito un libro y su libro se ha difundido en las vitrinas como una mercancía de alto valor, saltando de su pupitre de burócrata a una vida refinada.

Su arte tiene esta misma marejada, acciones y reacciones, que evolucionan entre dos polos: la vida proletaria, dolorosa, exprimida como un limón y la vida exquisita, erótica, con panoramas lujosos y amables, que le entrega el medio social comprado con la venta de sus libros y con el prestigio de escritor de élite. No se ubica en uno ni otro extremo, girando con sus alas quemadas en la gran llamarada de la vida, especulando con sus dos almas, sincronizando el dolor y la voluptuosidad, el amargo y el dulce, en una extraña mixtura, en un licor misterioso, intenso, profundo de gamas y polifonías, volcando todos los pais-

jes, como en ese su libro de marqués y de groom: Lady Chatterley.

El arte de Lawrence es un arte vicectriz, un extraño interludio de una vida crucial, ángulo que refleja dos vidas panorámicas como en un espejo, falsas y legítimas a la vez, que se entrecruzan en una lucha sanguinolenta, epiléptica, entre el ser y el no ser, entre la afirmación y la negación, alma dialéctica, en permanente combate, cuya síntesis no ha coagulado, no se ha manifestado, querella encadenada en una serie de posiciones indefinidas.

LUCHA DE CLASES

El combate social inhumano por sobrevivir a los medios económicos ha procreado el "lumpen proletariat", el sub-hombre, amortajado en vida, sombra de realidades, proyecto humano deforme. Esta desesperante lucha por el pan nuestro de cada día, ha estrujado a los estetas, ha enloquecido sus mentes y ha vestido sus cuadros, versos y pautas, con andrajos, creando también el "lumpen esteta", palabra que me he atrevido a componer considerando las similitudes entre la materia y el espíritu.

Es un producto **"declassé"**, fuera de foco, insatisfecho. Thomas Mann, el fuerte, ha escrito estas terribles palabras: "Sé lo que es un poeta, porque soy uno de ellos. Un poeta, en una palabra, es un ser inutilizable en el dominio de la actividad seria, un ser ocupado de cuchufletas, no solamente inútil a la sociedad, sino en constante oposición con ella, que no ha tenido necesidad de dones de espíritu brillante. En suma, un charlatán pueril, profundamente sospechoso en todos los aspectos".

Este arte decadentista, afianzado en el "arte por el arte", sobrevive esclerótico, sin diapasones en las multitudes. Un libro de ellos se pierde en el vacío cumpliendo el anatema del mismo Mann: "Que no debería alcanzar en el mundo sino un desprecio silencioso".

El esteta que pocas veces se adentra en los fenómenos de la vida, escribe como Henry de Montherland: "No hay ninguna razón, ni razón de moral —que al menos puede ser discutida— ni razón de "decoro" —que no merece siquiera la discusión— para que el arte esté tan desesperado, tan ridículamente en retraso con respecto a la vida".

Indudablemente que es una síntesis realista en cuanto al arte burgués, que es superficial, esmirriado, a base de trucos y alejado de toda estética humana. Y ese arte, en su conjunto, se salva de no dejar rastros, por la posición independiente de algunos genios que han buscado su élan.

sus estímulos vitales en la infraestructura social, participando en el combate contra el destino capitalista. El arte burgués construye personajes falsos, industrializados para satisfacer el consumo estético de los estratos superiores de la sociedad, cortados a la medida, como puede hacerlo cualesquier modisto. Esta literatura se conforma en los grandes salones literarios cuyos hilos se desprenden de las reparticiones públicas estructuradas para este objeto.

Montherland, que ha estado bajo la himnosis capitalista, siente que su espíritu se remueve y habla el nuevo lenguaje: "Que no se limiten a esos lugares comunes de la audacia", y él mismo se coloca en la vanguardia al decir: "Quisiera en adelante estar más cerca de lo humano de la vida".

En todos los estetas se presenta ahora este mismo panorama, la lucha del pasado con el presente, cuya síntesis será un arte realista por excelencia que converja como los movimientos proletarios, a profundas concepciones racionales.

La vida actual irradia hacia la socialización y esta nueva mecánica social obliga a los artistas de las nuevas generaciones a pensar al mismo ritmo, y a las viejas generaciones a remover sus errores y a ponerse a tono con las nuevas modalidades.

Sin embargo, no siempre el artista puede seguir el ritmo de sus inclinaciones espirituales. Ya hemos dicho que produce una mercancía de cambio, un artículo de cultura para el mercado. Esa mercancía fabricada con el pomo de pintura, el compás, la pluma, el buril, etc., es adquirida de preferencia por las altas clases sociales, que imponen sus gustos y sus modalidades clasistas.

En estas condiciones no puede crear un arte propio. Para subvenir a las necesidades materiales tiene que adaptarse a las condiciones de los compradores.

Durante un largo período capitalista ha tenido altas cotizaciones el arte del medio evo y del Renacimiento; ha debido entonces estilizar un arte antiguo, "falsificar su tem-

peramento y su época", copiar cínicamente el pasado, sin
sentirlo, sin vibrarlo, a expensas de una técnica convencio-
nal. Imitando, ha podido sobreponerse a la muerte de su
arte, entregando mercancía a las altas capas sociales y a
las capas medias que imitan a las superiores.
Esas telas antiguas han tenido un mercado permanen-
te. Los magnates las adquieren a precios fabulosos y los
nuevos ricos, los venidos a más, alzan también las cotiza-
ciones, exigiendo ese mismo tipo dominante de buen tono.
Los pintores, para satisfacer las entregas del mercado con
mayor número de consumidores que las cantidades de telas
antiguas producidas, han tenido que saquear los museos, co-
piando, imitando, actualizando los cuadros muertos, que
por medio de la dialéctica de los colores han tomado tonos
absolutamente diferentes de los primitivos, patinados por
el tiempo. Ha sido un trabajo de artífices, buscar las di-
versas tonalidades para robarle a las momias su vitalismo
en los matices. Con esfuerzos superhumanos han tenido que
inventar procedimientos para envejecer las telas, para ba-
ñarlas en tiempos antiguos, técnica costosa y admirable,
hecha a conciencia mercantil, con sutileza que casi deslinda
en la locura de la perfección, para poder así engañar a los
"técnicos en cosas antiguas", y saltar por sobre el severo
y cuidadoso examen. Las obras de Miguel Angel, de Ru-
bens, de toda la pléyade de pintores selectos, se multipli-
can en los museos de los millonarios, sin que los técnicos
puedan certificar su "falsificación".

Han sido estas dificultades del medio social las que
han encadenado el arte a lo estático, desnaturalizándolo,
arrancándolo de sus funciones orgánicas.

Haciendo un balance del arte humanizado y deshuma-
nizado, que representan las dos corrientes matrices, el pri-
mero está en déficit, superado siempre por el segundo, no
respondiendo al concenso humano, desvirtuando con ello el
sentido estético de la historia. La cultura le exigía colocarse
en la antítesis, en la oposición al medio social, pero, lo he-

mos explicado, las condiciones económicas le han superado
en potencia y en dominio.

No solamente interviene el gusto capitalista, sino que,
y esto es lo más terrible, el artista que se enfrente al arte
totalitario, por ejemplo, tiene como paga la cárcel y la
muerte, cuando las reacciones son extraordinarias. Louis
Ferdinand Celine, nueva estrella literaria de Francia, al
hablar sobre el arte realista, dice: "Uno pasaría sus días
en la cárcel si fuera a pintar la vida como la conoce, la
propia vida de uno, por ejemplo". "La realidad de hoy sería
estrictamente prohibida. Así formamos a nuestros símbolos
y nos arreglamos por ahora con todos los sueños y subli-
maciones que están más allá del alcance de la ley".

La competencia en los mercados influye también para
que el artista pierda sus líneas emocionales. Hay un exceso
de mercaderías y una falange formidable de intelectuales,
toda una super producción debido a la cultura masiva de
las fábricas universitarias. Este exceso de "producción cul-
tural", de mayores cantidades de personas que necesidades
del mercado, ha procreado la cesantía, el **chomage** intelec-
tual. La degradación espiritual, el relajamiento es un pro-
ducto del medio social insuficiente, opositor, que le dificulta
los medios económico-estéticos para superarse. Los exper-
tos en gráficos y enunciaciones en cifras anotan que los
actuales artistas pintores podrían producir la totalidad de
los cuadros del mundo, con toda su historia, con todo su
pasado, en un solo año de trabajo planificado.

El obrero intelectual, como su camarada de rutas, el
obrero manual, se ha proletarizado, con todas las taras y
cualidades de éste, perdido en los entretechos de la econo-
mía, o vendiendo una mercancía en quiebra, de ocasión,
"salvada del incendio".

Planteada la lucha de clases, dentro de una misma so-
ciedad se producen dos tipos de arte; uno representativo
de la clase poseedora y el otro de la clase desposeída. Per-
tenecientes a un mismo país, los estetas están fuertemente
diferenciados por esos dos cánones.

Consideremos a Francia, país en donde existe una homogeneidad más compacta y tomemos al azar dos escritores, que representan dos barricadas diferentes en la contienda por la superación del progreso: Claude Farrere y Henry Barbusse.

Claude Farrere es un personaje de la clase media, como Barbusse, pero ha sido determinado a servir a la clase poseedora por su oficio; trabajaba como marino en la estructuración de la nueva guerra —es veterano de la vieja guerra del 14— y sirve los intereses totalitarios del mando superior, que lo es el Estado capitalista.

Las condiciones funcionales lo han arrastrado a escribir libros que son el reflejo integral del molde en que ha encerrado su espíritu. Describe elegantes orgías burguesas de la alta clase social. Las oligarquías financieras, para evitar romper los hilos que las unen con los servidores gerárquicos, han tenido siempre como invitados de honor a las castas superiores de las fuerzas armadas, y Claude Farrere ha convivido, en las grandes fiestas protocolares que dicta la gran burguesía, con el lujo iluminado. Ha representado en ella, el dorado uniforme de los mares y el peligroso juego de sus largos cañones.

Sus temas son convencionales, capta los paisajes emotivos del clima social en que se desenvuelve. El imperialismo francés, para conquistar los ricos mercados del Oriente, tiene una flota de barcos en el Mediterráneo y se detiene en la orgullosa Turquía que pretende cerrar el paso con sus afiladas espadas mahometanas. Margina el escritor todo el enfocamiento de su espíritu, los barrios de Pera y Galata, las aguas platinadas del Bósforo cortadas por silenciosos caiques, **rendez vous** flotantes, **garconieres** vaporosas, que se deslizan por las tranquilas aguas, llevando su cargamento de amor clandestino, que se desmaya en legítimos tapices de Smirna.

Las mujeres dibujadas por Farrere pertenecen al gran invernadero burgués, frívolas, intrascendentales, pero que enloquecen como esos estilizados pavos reales de los jar-

dines suspendidos y que usan un lenguaje liberado por el oro. Sus cuerpos no tienen prejuicios, viven libremente su corazón. Son "Las Temporeras" de la primera capa social que auscultan y realizan, los primeros tramos de la vida sin fronteras, sin compulsiones, sin inhibiciones sexuales.

Barbusse, hace actuar a los mismos héroes; pero ellos llevan una personalidad espiritual diferente, un capital emocional antagónico. Se mueven también en soirees lujosas, son banqueros que especulan con los armamentos, que trafican con la patria, para llenar su cuenta corriente con nuevos numerarios; ellas, juegan al espionaje y desprecian con insolencia mezquina a las clases humildes, por antiestéticas.

Vis a vis capta los barrios miserables en donde deambulan los perros humanos. Farrere ha descrito la limpieza que hacen los perros de Turquía, comiéndose los desperdicios de Pera y Galata. Barbusse describe a los perros humanos, a los hombres y las mujeres extenuados del proletariado, movidos como una gran jauría de tragedias, metiendo sus hociquillos de hambre y dolor, en los grandes tarros de basuras de las fábricas, en donde recogen los miserables salarios "de hambre". El mar platinado del Bósforo es, en Barbusse, un mar de luto, decorado por crespones grises, en donde se reflejan, de cuando en cuando, las notas iluminadas de una esperanza fallida.

Viviendo en un mismo país, de una misma raza, salidos de la misma escuela, leyendo los mismos diarios, representan, sin embargo, dos actitudes orgánicas en oposición. Observan la vida con lentes diferentes. El sol, el viento, los hombres, los edificios, tendrán en ellos resonancias equidistantes. Están separados por una muralla invisible. Barbusse lleva en su caja de resonancias, el alma de los alemanes exilados: Heinrich Mann y Thomas Mann, Leonhard Frank, Ernest Glaesser, etc. Farrere se escuda en un elegante silencio, en un silencio de buen tono, pero exalta en su dorada penumbra el arte de Goebbels, "arte vivo", "dominador", "de combate". Siempre será un guerrero y preferirá a la sonata romántica, el llamado de "Alerta" del Almiran-

te o Contra Almirante fascista, que quiera jabonar las calles de su patria, con la sangre de una clase irreverente al lujo y al delicado erotismo de la clase dominante.

* * *

La lucha social separa a los intelectuales en dos mundos diferenciados.

El arte nacional tiene a veces características especiales cuando ha sido determinado por movimientos insurreccionales profundos. Esta nueva tonalidad se la dan la lucha de clases y la lucha por la independencia patria.

Detrás del movimiento nacional de Irlanda, que toma en seguida ritmos de independencia social, se parapeta lo más granado del arte sustentado por las clases medias y proletarias, cuyas más brillantes sepresentaciones literarias son: Brinsley Mac Namara, Joyce, Pat O' Mara, Standish O' Grady, Brian O' Neill, etc. Este mismo fenómeno se efectúa en las otras artes: pintura, música, filosofía, etc. Los ensayos se han enriquecido por este ritmo inusitado.

La lucha por la independencia ha obligado a los intelectuales a participar activamente en ella, transformándose en soldados de la causa: James Connolly, ha sido leader de la nacionalidad; Padraic Pearse, poeta, conjuntamente con Connolly comanda el movimiento insurreccional de 1916; Rearden Conner, Seán O' Faolain, Frank O' Connor, etc., se ponen a la vanguardia y son determinados por el combate o a tomar posiciones cada vez más avanzadas. Evolucionan del nacionalismo capitalista hacia el nacionalismo socialista, contra el imperialismo y la sociedad con clases. El más representativo de este arte marxista es Brian O' Neill.

La literatura polaca tuvo el mismo proceso en su lucha contra la Rusia, y la España Republicana ha determinado también un arte social en su lucha contra la España fascista de Franco y sus generales. Y en América tene-

mos a México con su hermoso arte viril revolucionario, el más grande de América.

El caso de Irlanda es todo un proceso de dialéctica. A la tesis estética inglesa ha enfrentado la antítesis, el arte pre masas de las bases, originándose una síntesis de arte nacional con tendencias sociales.

Algunos observadores han querido interpretar el caso de Irlanda como antecedente para considerar al Estado como perturbador de las libres tendencias estéticas. Se ha dicho entonces que en los períodos en donde ha surgido con más belleza el arte ha sido cuando el Estado fué superado por la colectividad y se recuerdan las ciudades libres de la Edad Media, sin Estados, conjuntos de fuerzas productoras reguladas por las interrelaciones de producción y de cambios, sin que intervinieran elementos compulsivos ajenos a su funcionamiento. Floreció un arte esplendoroso, sufriendo una aguda contracción cuando las ciudades se coordinaron en forma de Estados, centralizando las actividades sociales en los actuales mecanismos directivos.

Y cuando la cultura se desborda en grandes manifestaciones constructoras, un escritor alemán comenta: "Los Estados no sucumben nunca a causa del supuesto refinamiento de su cultura; mueren por exceso de principios políticos del poder, al que sacrifican más y más todas las fuentes vivientes de un país".

Pero la muerte de un Estado, y en esto no hay diferenciaciones de opiniones, se traduce en la muerte de toda la superestructura, el arte inclusive. Roma se derrumbó indudablemente por su política, pero arrastró en su caída todo el movimiento estético.

Si el Estado fuera el nervio propulsor del arte, sus impugnadores agregan que en el Estado, en su directivas, debieran estar los hombres más inteligentes, los valores más preclaros; a cambio de ello, los gobernantes son los más hábiles simuladores y los más astutos negadores de la ciencia y la belleza.

Para discutir estas afirmaciones tendríamos que preguntarnos y explicar a grosso modo lo que es un Estado. Debemos decir sintéticamente que el Estado es el reflejo, el diapasón de la lucha de clases. "Es una organización de clase que no puede existir sin clases", anota Bujarin. Y como esa lucha tiene su matriz en los estímulos de acaparar para sí los medios de producción y de cambio, es la economía la que exalta o deprime las emociones, los volúmenes de fuerzas estéticas. Puede ser el Estado el que estimule o deprima estos movimientos, pero son condicionados por sus fuentes de producción, al parecer al margen del Estado y que, sin embargo, por hilos invisibles, tienen firmes y duraderas amarras, formando un todo vital.

El arte de las ciudades libres de la Edad Media respondía a un movimiento absolutamente político. No había un Estado visible, pero existía una fuerza condensadora, una serie de sub fuerzas formadas por talleres organizados por hermandades de oficios, que le imponían un ritmo armónico a la producción, creándose así un Estado esotérico, sindical.

* * *

En los períodos de auge, la superestructura toma movimientos inflacionistas. El arte se desborda en hermosos movimientos colectivos y se paraliza, se contrae e involuciona, en cuanto la economía afecta la estructura política del país. El arte, como la economía, sufre entonces inflaciones y deflaciones, movimientos que se ejecutan desde las centrales del Estado, desde sus oficinas reguladoras de la cultura social, cuyo epicentro es el Ministerio de Hacienda, la verdadera fuente matriz.

Y los importantes movimientos estéticos, los ciclos que dan la sensación de que son independientes de la economía, como el resurgimiento alemán anterior a su unidad, que crearon toda una época con sus escritos, pautas musicales,

cuadros, etc., alzando personalidades como Goethe, Schiller, Kant, Wagner, Feuerbach, etc., son actividades y rachas que integran el vasto movimiento revolucionario de esa época de carácter espiritual y que en el fondo, es la modificación de la estructura medioeval por la nueva anatomía económica liberal manchesteriana. Es falsa entonces la teoría de que es el artista el que mueve una época, el que determina una escuela, un estilo, un plan estético. Son las condiciones sociales. El artista es un simple ejecutor. Recibe del medio social su élan, su impulso vital, dando libertad a sus concepciones dentro de los invisibles cartabones que le dicta el medio económico.

ARTE FASCISTA

¿Cómo es posible que la intelligentsia se divida en dos bandos y sirva intereses antitéticos? La economía separa a los hombres en clases sociales diferentes. El arte no puede actuar al margen de este conflicto y se incorpora a su clase o sirve los intereses de aquella que le entrega mayores posibilidades de subsistencia.

León Tolstoy, que predicara durante toda su vida la insurrección de los mujiks, al producirse, enmudece de espanto. Gorky, ante esas fuerzas desorbitadas, lanzadas al océano de los combates, reacciona afiebradamente y dice en mitad de la batalla: "Lenín, Trotzky y sus adeptos están ya intoxicados por el veneno corrompido del poder, como lo prueba su vergonzosa actitud frente a la libertad de palabra del individuo, y de ese conjunto de derechos por los que ha luchado la democracia... La clase obrera no puede dejar de comprender que es con su piel, con su sangre, con lo que Lenín intenta su experiencia y se esfuerza por llevar el espíritu revolucionario del proletariado a su paroxismo para ver lo que sale..."

Esta posición negativa de personalidades poderosas como estos maestros de muchedumbres, que no supieron ubicarse en el punto dialéctico, es un reflejo de lo que hemos anotado anteriormente: la falta de cultura social para apreciar los acontecimientos, el desconocimiento de los elementos materialistas clasistas que intervienen en su conformación. Son revolucionarios idealistas. Posteriormente, Gorky rectifica sus líneas y es uno de los más poderosos servidores de su patria socialista.

El planteamiento de la lucha de clases con elementos cada vez más intensos, con características dramáticas en que luchan los dos sectores en que se divide la contienda, obliga a las clases poseedoras a exigir un arte cada vez más clasista, con mayores aportes de elementos para sustentarse en el poder. Si en verdad el artista debe hacer un

arte capitalista, debe ser sinceramente clasificado como arte clasista contestando a su contenido, con la franqueza del pintor proletario Cressón: "Seamos mentirosos francos. Mintamos, pero mintamos bien".

La nueva generación no puede sumarse a esa onda de arte planificado por el Estado y deberá responder a la posteridad con las mismas palabras del escritor alemán excomulgado de su patria, Ernst-Erich Noth: "El artista no puede escapar al ineluctable deber de contribuir, con su obra, a la lucha que engendra una nueva sociedad, sociedad que se opondrá a la barbarie intelectual y a la esclavitud política identificada con el espíritu y el poder".

En el fascismo, el arte de dictadura de las empresas pesadas y bancarias, tiene directrices integrales dadas por las oficinas de propaganda. El arte es uno de los materiales que usa el fascismo para su ascenso. En Italia se sirve de D'Annunzio, Pirandello, Marinetti, etc.

Mussolini es un esteta fracasado, un artista en embrión que no pudo llegar a los primeros tramos del triunfo. Su libro, "La Amante del Cardenal", libelo anti religioso de 300 páginas, ha sido excluído de los mercados por el propio Duce, por ser un libro antiestético y porque su difusión le colocaba en actitud de oposición a sus actuales colaboradores: el papado con su corte de factores demagógicos. Ese libro no tuvo resonancias en la vida literaria y su fracaso totalitario hirió profundamente su sensibilidad vanidosa. Los psicólogos han ubicado allí su odio a la inteligencia.

Hitler ha sufrido el mismo colapso con su libro Mein Kamp, obra desordenada que representa un cuerpo de doctrinas desglutinadas y que distribuye ahora gratuitamente desde el poder, como una biblia social.

Bonaparte, el prefascista, de una personalidad literaria superior a estos discípulos inescrupulosos, tenía un estilo admirable y una gran capacidad de observación y que, como los anteriores, sufría el complejo de la derrota en el arte, buscando la revancha en la política.

Detrás de cada director de masas, moviendo las primeras bambalinas, se divisa el teatro de la intelligentsia. En Alemania Goebbels, autor de la pieza teatral Miguel, ha sido el hazmerreir de los estetas y como reacción freudiana, ha expulsado de su patria a los más grandes valores intelectuales, ochenta y ocho ingenios entre ciento: pintores, escritores, escultores, músicos, metteurs, etc. Doce han saltado las fronteras, temiendo las reacciones del barbarismo nacista. En respuesta ha aparecido una rica y vibrante producción estética de exilio, que hace temblar a la patria de Krupp, como los libros de Heinrich Mann: El Odio; Balder Olden: La Novela de un Naci; Lion Feuchtwanger: Los Hermanos Openheim; Ernest Glaesser: El Ultimo Civil, etc., etc.

Es la venganza del arte. Mientras Alemania no produce un solo libro trascendental y se ahoga en la basofia de Mein Kamp, el arte de los desterrados es magnífico y exhuberante. Ello se debe sin duda a esta síntesis de Charmión von Wiegand: "La clase dirigente de una sociedad en agonía es totalmente incapaz de ofrecer algún nuevo contenido para un arte vivo". Las fábricas de armamentos podrán producir nuevos tipos de aeroplanos y ametralladoras, pero están imposibilitadas para producir un arte rico en emociones, o sea, estructurar el espíritu de un pueblo en la plenitud de formas.

Detrás de todos estos estetas fracasados de la Europa y del mundo que quieren usar la capota bonapartista, dorada por banqueros y empresas bélicas internacionales, dormita la pasión de la venganza contra los triunfadores. Jamás se han podido independizar de sus complejos estéticos. La musa sigue escribiendo sus prosas intrascendentales. Así como Bonaparte entre batalla y batalla, o durante el mismo tableteo de las balas escribía sus epistolarios amorosos y panfletos para exaltar las emulaciones de los soldados por la muerte heroica, así Hitler y Mussolini escriben también sus manifiestos guerreros. Bonaparte dice: "El Aguila con los colores nacionales volará de campanario en campanario hasta las torres de Nuestra Señora". Mussolini le imita: "Sembraré la Europa con un bosque de bayonetas"; e Hitler repite: "Haré rodar las cabezas marxistas sobre la arena". Las mismas frases guerreras de destrucción envueltas en elegantes cajetillas de palabras para producir sugerencias, atracciones, estímulos, etc. para dominar las muchedumbres.

Pirandello, D'Annunzio, Marinetti, etc. han burocratizado su arte, lo han vendido al Estado para su plan de culturización reaccionaria. Gabriel D'Annunzio es el verdadero organizador de esa doctrina totalitaria, de contenido chauvinista, de exaltación neurótica. Le llamó: "Fascio de Resistenza".

De este movimiento se apropió el "César de Aserrín", como caricaturiza a Mussolini, Georges Seldes.

La intervención de D'Annunzio hay que ubicarla en una posición diferente a la de Pirandello, Marinetti y los otros servidores del fascio. Estaba carcomido por una aguda neurosis que le había estructurado una personalidad fantástica y humorística, narcisismo de opereta, que en los últimos tramos de la vida se transformó en una tragedia aluscinante. La guerra no fué otra cosa para él que un motivo de arte, una intensa emoción estética, una propaganda americana desorbitada a su personalidad, a su egolatría sin fronteras, que deslindaba con la locura. La tragedia de las trincheras, la sangre derramada era como un abono para hacer florecer su jardín interior de rosales exóticos, de frases engarzadas con técnica y profundidad emotiva, para su goce subconsciente. Jamás pudo divisarle a la guerra el sentido trágico, injusto y bárbaro. Su introversión sólo sabía ubicar el motín permanente de su alma, que le exigía cada día mayores sacrificios fantasmagóricos, para satisfacer su hambre de inquietudes anímicas.

En sus últimos momentos se atrinchera como un pecador, como un sacerdote que expía su paso desordenado por la vida y sus atormentamientos eróticos, en el Palacio Vittoriale. Deambula por las lujosas salas como un esquiso-

frénico, enfermo de gloria, con desbordes de anacoreta. La última actitud guerrera, la descarga emotiva máxima, había sido su raid sobre Viena, dispersando desde su aeroplano cuidado por una escuadrilla de pájaros voladores, panfletos decadentistas. No le importaba ni la patria, ni la humanidad, ni su arte, sino simplemente encender su llama, sú temperamento, con intenciones que le significaran un reflejo sobre su alma, una medicina transitoria, a igual que las drogas heroicas. Eran en verdad inyecciones psíquicas. Mussolini explotó su locura genial; bien sabía que jamás tendría un gesto frío que pudiera sacudir el temor de ser supeditado en su puesto de dictador. Nunca tuvo una frase como la de Clemenceau: "La gloria. ¿Qué es la gloria?" Y apretando el brazo de Pierre Benoit hacía un gesto despreciativo, aquel hombre que tenía en un puño a la Francia, con sus hermosas mujeres y sus soldados, sus artistas y cementerios.

Este arquetipo es explotado por los dictadores. Hitler se ha hecho asesorar por todo un grupo de seudos intelectuales que han sido catalogados como paranoicos, temperamentos acerados, de ideas fijas políticas invariables y de una tenacidad, por supuesto, que muestra al "obsesionado mental".

Marinetti, como D'Annunzio, se mueve por resortes espirituales descontrolados. Predica "el ideal nacionalista" y recorre la Europa en propaganda de acercamiento "internacional" a su amada Italia, de "fraternidad continental". Ejerce su magisterio desde el Palacio Roso Corso Venecia, de Milán. Desde allí escribe sus panfletos salpicados de frases amatorias para "El", el "enviado de Dios", el Duce. Los pasajes laudatorios, escritos por millares, dicen: "Mesías del Futurismo", "Emperador del Arte, del cielo y de la tierra", "Empresario de Camisetas Negras", "Dios de la Nueva Cultura", "Domador del Circo Marxista", "Patriarca de la Era Fascista", "Maestro de César" etc., etc.

Estos escritores, más todo un equipo técnico para producir estados de beligerancia, de "patriotismo dirigido", es-

tán coordinados por una planificación científica, organización de propagandistas, de arte controlado, que tuvo antecesores en Francia con Luis XIV y Napoleón III. Estos controles son de un reflejo marchito, ante el cinismo y la audacia panfletaria de los estetas alemanes e italianos, que trabajan desde las oficinas planificadoras del espíritu.

Alemania ha pontificado al "supremo intocable", al poeta Horst Vessel, cuya historia oscura está llena de lugares comunes de los bajos fondos. "Nueva especie humana: rufián armado de un revólver" escribe un panfleto de exilados intelectuales de su país.

Este poeta exalta la violencia, la piratería, la guerra sin piedad, a "sangre y fuego". Escribe sus versos en los mismos cuartos en donde prostituye su alma, entre cocottes y vagabundos peligrosos, en los más baratos mercados del vicio. Una degeneración del gusto lo ha llevado a convivir con las meretrices y los ladrones de barrios pobres, y sus versos tienen entonaciones de refinadas demagogias:

"Libre la calle para los batallones de asalto
Libre la calle para el hombre del grupo de asalto
Millones nos miran desde la cruz gamada
Ya amanece el día de la libertad y del pan

(Del libro La Hitlernationale).

Para hacer resaltar este arte combativo, de guerrillas, invasionista, han tenido que liquidar el arte liberado que Goebbels llama: "disolvente, extranjero, materialista".

COMBATIENTES DE TRINCHERAS

Planteada la lucha social en los dos polos básicos, capitalismo y socialismo, los estetas se suman a uno u otro bando, de acuerdo con el determinismo social. El desarrollo de esta lucha clarifica las posiciones y los escritores; los más selectos y sinceros, se aprestan en los ejércitos culturales de las izquierdas.

Un sector importante fluctúa de uno a otro polo, siguiendo las variantes de la contienda, buscando definiciones para darle libre juego a su arte convencional, salvando oposiciones.

Arquetipo de estos estetas es Jean Giradoux. Combate al chauvinismo al ciento por ciento, pero crea un chauvinismo más idealista, deformado, oportunista.

Se opone febrilmente a la propaganda dirigida desde el Ministerio de la Guerra a favor del "Soldado Desconocido", y cansado de esa literatura de molde, de réclame, exalta otro mito que considera más humano: "El Herido Desconocido". El muerto sepultado bajo tierra será siempre un muerto, una fotografía incolora, un cadáver; en cambio, el Herido Desconocido es un trozo de vida humana en tensión, en combate contra su propio destino, grito espasmódico, dolor objetivo, que opone una mayor repugnancia a la matanza controlada, dirigida desde los mesones de la Banca y de las Empresas Armamentistas.

Uno de sus héroes es un descuartizado que se arrastra en la vida con una heroica repugnancia. Es un andrajo de las trincheras, un hermoso poema de sangre. A este héroe mancillado por la pasión bárbara, ha sido llevado a la escena bajo el rubro de una pieza teatral: Sigfrido y Geneveva.

Los personajes han sido licenciados de las huestes guerreras del 14. Han terminado de prestar sus servicios a las élites bancarias, han salvado a las industrias del colapso y el capitalismo recibe un nuevo y gigantesco impulso para

llenar otra vez los almacenes vacíos, consumidos por la conflagración. La bandera de la paz flamea como un arco iris. Los soldados alemanes y franceses, se tutean de nuevo:

Zelten: —¿Eres tú, Robineau, Hipólito amable?

Robineau: —Sí, Otto Wilhelmus Von Zelten-Buogembach.

Zelten: —¿Eres tú, braquicéfalo moreno sobrecargado de lentes y de chalecos de lana, temible en los asaltos?

Robineau: —Sí, crema de cultura, esencia de carnicería, hijo de Armenius.

Esta literatura que se dice anti guerrera, se diferencia muy poco de la literatura oficialmente guerrera dictada por los presupuestos de paz del Estado. El contenido no modifica la psicosis, simplemente traspasa sus fenómenos a zonas más intelectualizadas. Ridiculiza escenas, personajes, etc.; pero, detrás de toda esa jerga apunta el sentimentalismo capitalista, con sus fábricas de armamentos, sus paradas militares y su paz armada de "seguro social contra la guerra". Toda esa literatura anti guerrera adolece de este mismo fenómeno.

Otros, como Gilbert Murray, para enfrentarse a la conflagración que se avecina, levanta su protesta y acusa al siglo XIX, olvidando que ha sido un siglo revolucionario. Dice que el incesante bombardeo a las nuevas generaciones estéticas planteó, estimuló y formuló doctrinas anárquicas. Como buen historiador ha personificado a sus héroes: Shaw, Wells, Tolstoy, Ibsen, France, etc. Supone que el conservantismo inglés ha sido lesionado y que el alma nórdica ha sido corroída por el ácido de las nuevas interpretaciones de la vida fundamentada en la herencia, borrando la limpidez burguesa, etc.

Estos escritores han cooperado indudablemente a la preparación de la nueva época; pero, no han hecho otra cosa que responder al llamado invisible del proceso económico. La guerra no es un producto de la desesperación de las razas; responde a un plan previamente estructurado por

los estados mayores del ejército, bajo las directivas de la política dominante imperialista.

Bajo severas consignas "nacionalistas", verdaderas cortinas de humo que ocultan los semblantes de los provocadores, se prepara pacientemente la carnicería. Es inútil que los artistas presenten la guerra como un crimen, pues los comerciantes en carne humana, los traficantes en muerte, como anotan gráficamente los proletarios, destruyen toda afirmación anti guerrera ascendidos desde la tarima del Estado, usando mecanismos compulsivos. Es inútil que voces enteras, como la de Nicolai, afirmen científicamente que el hombre no posee una constitución guerrera para la lucha salvaje cuerpo a cuerpo como las fieras de las forestas, que tienen delineamientos anatómicos especiales, determinados para esa función de violencia y de sangre. Y cuando esta tesis es violada, su origen corresponde, según Nicolai, a "manifestaciones esporádicas creadas por los absurdos sistemas económicos". Se baten por una voz de mando y sueltan las armas por la misma voz de tregua.

Erich María Remarke, soldado de verdad, tomado por las inflexibles tenazas dictatoriales de la guerra es empujado al lodo "glorioso" de las trincheras. La tragedia de Remarke es la tragedia de toda una generación. Durante diez años anota sus impresiones del frente, las repasa y las escribe afiebradamente en su imaginación. El complejo de la guerra se había pegado como una fábrica de impresiones en su espíritu, formando una nueva personalidad, creando una sombra que determina reflejos condicionados. Desesperado, transporta todas sus inquietudes a un libro inconscientemente pacifista. Remarke no quería darle ninguna tendencia; simplemente anotar una realidad, objetivizar un panorama intensamente vibrado.

Recordemos a los personajes principales de su "Im Westen nichts Neues". Son cuatro boches tomados de sus casas como cuatro conejos, cuatro caballos, o cuatro asalariados. Son llevados a las líneas de combates por manos invisibles. Se han batido por algo que dice la prensa a

grandes columnas y que ellos no entienden y cuya interpretación no moviliza sus espíritus.

Después del combate, la paz. Tampoco saben cómo se estructura la sociedad, por qué se usa el salario y cuáles son las razones que, una oligarquía de sacerdotes y magnates, maneje al país como a una empresa de producir rentas. No sospechan nada del mundo invisible que mueve a esa gran máquina de la patria. Pero no necesitan analizar, porque han abandonado con cierto asco la guerra y quieren buscar la felicidad que se escribe también en letras de moldes y que los políticos ofrecen con los mismos fértiles entusiasmos de la guerra. Quieren trabajar, seguir el ritmo de los acontecimientos, pero la felicidad no se anida en sus espíritus; está fría y apagada como carbones que han sido encendidos con violencia. Las trincheras han abierto los mismos surcos en sus corazones y la maleza de la indiferencia ha crecido en ellas. A pesar de la paz se sigue peleando con enemigos invisibles, esotéricos. Los obuses les llevaron sus hermosas pasiones de muchachos, los surcos de flores, los parques amorosos y gentiles, las novias, las Universidades, los autos. Son espectadores pasivos en el mundo. Ni siquiera reconocen sus casas. Los rincones piadosos tienen ahora una contextura diferente, un sabor de vejez y de fastidio, con recuerdos de pólvora, de sangre, de odios. Son como emigrantes de un país que no les estimula los goces humanos, que le deforman las perspectivas y que en su desesperanza, buscan el alma perdida.

MATERIALISMO ESTETICO DE LA HISTORIA

No se há detenido la rebusca del pasado. Se sigue barrenando la tierra para encontrar entre las mortajas del tiempo, sepulturas de un mundo que guardan todavía gráficos vivientes de trozos de historias. Se lee desesperadamente en los viejos infolios para desentrañar el alma humana que duerme bajo gigantescas paladas de tierras.

Son estudiados pacientemente los cacharros mejicanos y las fórmulas de esas cabezas diminutas de indios ecuatorianos, reducidas como pequeñas cabezas de muñecas por los jíbaros, tribus que han hecho una macabra obra de arte con su raza, cabezas que guardan la cabellera, el cutis, las pupilas, toda la expresión vital del rostro.

Las grandes civilizaciones han seguido los mismos procesos de la materia, han regulado su vida con el nacimiento, desarrollo de formas, plenitud, declinación, crisis y quiebra.

La ley fatal de la materia envuelve también a las agrupaciones de hombres. No han podido salvarse de este impuesto al progreso, las grandes civilizaciones egipcias, griegas, romanas, etc.

La totalidad de la cultura de una de esas civilizaciones y de todas ellas, tiene la influencia, el sentido, el estilo económico de la sociedad en donde se ha desarrollado. La economía clásica greco romana, por ejemplo, determina una cultura del mismo tipo, el clasicismo en pintura, escultura, filosofía, literatura, etc. Y este mismo fenómeno en los estadios románticos, simbolistas, etc.

Si es verdad de que la economía a través de la historia está seriada por etapas, no hay que olvidar que se desenvuelven como las amibas, entregando una parte de ellas al nuevo organismo. "La última revolución —dice Rosa de Luxemburgo— sigue actuando en el proceso revolu-

cionario de la época siguiente. Las reformas posteriores que parecen inconexas, son un derivado del primer impulso revolucionario, representan en su conjunto una línea continuada, movidas por leyes de causas y efectos".

Como sería demasiado extenso hacer el proceso estético de todas las civilizaciones, vamos a considerarlas en detalles sin relación histórica, recordando primero una civilización, que actuó en nuestro país: la civilización incaica.

Las gigantescas murallas de piedras pulidas y ajustadas científicamente, que resguardan los palacios de los emperadores y de los nobles, o que sirven de complemento arquitectónico del imperio incásico, nos dicen de que su estructura económica era avanzadísima y que captaba los mayores valores estéticos de esa civilización formidable que se llamara de Tawantinsuyu.

Pocas ciudades en el mundo, como la de Cuzco, pueden ofrecer una historia gráfica más completa. Subsisten los diversos anillos de fortificaciones, sus inmensos portalones, las mesetas trabajadas como joyeles, a igual de los jardines suspendidos de Bizancio.

Su templo llamado Wirakocha o el Rimaj-Pampa, representaba lo que fué el Agora ateniense. El templo de Ajllawasi guardaba las vestales indias que cuidaban el culto al Dios Sol.

El arte tenía una relación directa con el sistema de producción. La base era el Ayllu, o sea, los campos explotados colectivamente. Existía entonces un colectivismo, algo así como los actuales koljoces rusos.

Muchas de las teorías económicas que se quieren establecer en los países más adelantados están incluídas en sus estructuras de producción y de cambio. Para sorpresa de la historia están sus gigantescos almacenes colectivos llamados-Kollkampata, con graneros y bodegas para guardar los arreos militares. Más allá los cuarteles o la zona militar de Sajsawaman, con sus cuadras de dos pisos, en donde estaban los soldados, los millares de milicianos que cuidaban

del imperio y de sus nuevas conquistas que se extendían hasta el río Maule en Chile.

La cultura se difundía desde el Palacio de Amarukancha. Allí se preparaba la juventud que debía extender los dominios culturales del imperio.

Era tan perfecta esta civilización incaica que hasta tenía su observatorio llamado Pisaj, en el valle de Wilkamayu, el que estaba rodeado por un paraje fantástico, de belleza incomparable, trasado por los propios hombres. Los caminos estaban bordeados de jardines. Las mesetas serpenteaban, terrazas y calles que desembocaban en vertientes cristalinas. Detrás de ese observatorio que escudriñaba la eternidad del Universo, estaba la tumba de Anskaschaka.

Leyendo su arte, se ha podido colegir de que el "Ayllu" era la célula matriz de su auge formidable, representando la comunidad familiar, la explotación patriarcal de la tierra. Esta tierra y esa naciente explotación fabril se explotaba sin beneficios, entregándole al Estado parte de sus productos. La tierra era de propiedad de la comunidad, o sea, del Imperio. Esa participación que se entregaba al Estado era como un impuesto por las utilidades que les significaba su usufructo.

El Estado distribuía ese impuesto en especies entre sus funcionarios y otra parte entre zonas industriales, ganaderas, etc. A su vez, los impuestos recibidos en ganados, en productos manufacturados, le consumía la burocracia y la otra parte se distribuía entre los campesinos. Esta interrelación económica, la misma que se hace en el régimen capitalista en forma individual, se hacía entonces colectiva. Respondía este reparto a su geografía económica.

El "Ayllu" rompía los estrechos moldes de la familia para tomar nuevas ampliaciones por los grandes intereses que involucraba, era un verdadero clan perfectamente organizado, con distribución científica del trabajo, consumos, etc. En esta forma se pudo realizar monumentales obras para la época, como los canales de regadíos que todavía subsisten, carreteras, edificios públicos, etc.

Este comunismo patriarcal estaba comandado por un jefe. Estos jefes respondían a otras gerarquías superiores hasta llegar a la cúspide de una especie de cono administrativo que estaba dirigido por el Jefe supremo, o sea el Inca.

Existía una economía semi comunista comandada por una casta burocrática numerosa y activa, de origen aristocrático, que con el sacerdocio estimulaban las artes y propiciaban una cultura que se extendía desde Chile hasta Colombia. Teniendo una economía socializada, el arte debía infiltrarse también en todas las células económicas. El trabajo admirablemente coordinado, colectivo, debía tener beneficios incalculables para la comunidad, como la explotación de diversos metales: cobre, oro, plata, estaño, etc., que eran trabajados por los artífices de los "Ayllu". Los tejidos tenían también gustos estéticos cultivados, como asimismo la alfarería, los artículos de maderas, de piedras, etc., etc.

Hermosos productos de cerámicas y telas de variados tonos, nos han dado el volumen de la riqueza espiritual de esa vieja civilización, que nos muestra su interrelación con los acueductos, el uso de los abonos para fecundar la tierra, etc.

Así como el Estado guardaba en los Tambos, en los inmensos graneros, productos de la tierra para las fechas de sequía, así también la burocracia cultivaba las artes y las guardaba cuidadosamente en el Palacio de Amarukancha.

El arte de esta civilización se llama "Incaico", porque se desenvuelve en una economía regida por un sistema cuyo comando está en los Incas, como la estética de los chinos, especialmente la pintura, está clasificada por sus ciclos económicos comandados por las dinastías de emperadores. Los tres grandes ciclos se llaman: de los T'ang, de los Sung y de los Min, dinastías que gobiernan en los siglos siete al diez, diez al trece y trece al diecisiete.

La historia estética del universo está jalonada por ciclos. Una civilización tiene diferencias específicas con la que precede o deviene; de manera que los hombres de una época al ser trasplantados a otra —en la plenitud de formas de ésta— serían extranjeros de su propia patria.

Existe un arte griego, un arte romano, un arte escolástico y renacentista de la Edad Media, y un arte capitalista. Cuando los Estados de esas civilizaciones han sido impotentes de sostenerse por el proceso de crisis, transformado en regresión social, produciendo guerras, revoluciones y cataclismos económicos y por fin la quiebra y la muerte, entre sus escombros estructurales han quedado destruídas sus etapas gloriosas del arte.

Una civilización no es una fuerza extática; participa de toda la gama variante del proceso dialéctico de la materia. Cada civilización tiene un tipo o estilo de economía; pero, dentro de ella se realizan diversas etapas, que determinan también iguales cantidades de volúmenes en las artes.

Si es verdad de que el arte a través de la historia está seriado por ese proceso, todas las etapas están encadenadas, formando ciclos armónicos, sabiamente rítmicos en sus líneas generales. Así como se trasmite la herencia humana por medio de las genas, partículas vitales que resumen las cualidades psicológicas de los caracteres, así también las nuevas sociedades se forman con las genas, con la herencia de las anteriores civilizaciones y con los aportes —indudablemente— que le insufla la nueva etapa. Las luchas entre las afirmaciones y las negaciones, van desglosando los elementos negativos e impulsando las fuerzas sociales por rutas progresistas.

Las etapas están marcadas por conflictos sociales, que Pierre Dominique ha sabido sintetizar con una frase: "Querellas de las Generaciones", combate entre las viejas huestes y las vanguardias; las primeras manteniendo los resabios de su pasado glorioso, las segundas venciéndolos por inactuales, por haber cumplido su ciclo vital.

Esta posición reaccionaria de las viejas generaciones ha sido interpretada por Cassou al hablar de Sadoul: "Su héroe Don Quijote choca con la nueva realidad y proyecta su ideal en el pasado en lugar de ir hacia adelante; sueña con la Edad Media; con la restauración del feudalismo agonizante. De este conflicto nace ese prodigioso tipo literario".

Esta reivindicación de etapas fenecidas, cumplidas, son como los cadáveres de los egipcios, amortajados para siempre y hasta donde no llegan las voces de "párate y anda". Se pretende resucitar momias, sin pensar que no tienen pulso histórico.

Lo que hoy es moderno, mañana será anticuado. La materia no detiene su marcha y es inútil caminar en contra de esa actitud de avance. Seguramente la tesis de una civilización puede resistir y prolongar su agonía; todavía más, en su descenso violento, puede tener reacciones brillantes como los crepúsculos que anuncian la caída de la tarde. La vitalidad combativa se acrecienta, pero la muerte es inevitable. El capitalismo liberal actual nos muestra este panorama de potencia policial; pero será inútil todo esfuerzo para devolverle a esta civilización el élan vital. Todo el brillante estertor de la agonía, los coloridos violentos y magníficos de su contracción, no hacen más que apresurar los contrastes de la lucha materialista y su derrota definitiva.

Una generación tiene que cumplir una etapa predeterminada y debe dejar sus espacios a las nuevas en trayectorias de planes, en generaciones permanentes de estadíos con nuevas modalidades evolucionistas.

La vida de todas las generaciones ha sido un campo de querellas, valoradas en guerras y revoluciones, de permanentes combates que se enfrentan al futuro, con sangre y horrores, como un parto. Durante cien años agoniza la economía de la Edad Media en conflictos teológico-estéticos, punto piramidal de una crisis de bases económicas.

Los retrocesos estéticos, la vuelta al pasado en sus es-

tilos no es una tendencia aislada, esporádica, producto del capricho de los hombres intelectuales. La inversión al clasicismo en la Edad Media, siglos XVII y XVIII, que se inicia con el Renacimiento, siglos XV y XVI, aparece como una franca retirada, como una derrota de la época para inspirarse en los estilos greco-romanos. En realidad esta transgresión no es otra cosa que una adaptación natural, o reiniciación de un estilo que se efectúa en terrenos económicos similares. Las dos estructuras de producción y de cambios greco-romano y medioeval, fueron similares en sus etapas correspondientes. La tierra era explotada por el ilota o esclavo griego, por el esclavo romano y por el esclavo o liberto (siervo) de la Edad Media. La producción era social, monopolizada por la casta gobernante, sin que las bases tuvieran dominio, control o participación activa en ella. Si la producción de la tierra era similar, la producción manufacturera tenía modificaciones al parecer muy diferenciadas; pero en sus resultados genéricos no habían puntos divergentes. En esas tres civilizaciones existía una oligarquía parasitaria, una casta que gozaba de todos los beneficios económicos y con ello de los beneficios estéticos. El monopolio de la producción y distribución de los frutos, que tenía su paralelo en el monopolio y distribución del arte, haciendo circular la cultura en una zona absolutamente cerrada. Este concepto de T. Gaudens puede ser aplicado a todas esas culturas: "La edad de oro de la literatura latina fué el signo exterior y visible del ocio en que pasaban su vida los ciudadanos, habiéndose convertido la biblioteca en parte necesaria e integral de toda vivienda completa".

Muchos economistas hablan del feudalismo greco romano. El latifundium latino es igual que el feudo. Siendo similares las economías, debían ser también similares sus afirmaciones y reacciones culturales. El mismo imperialismo moviliza a esos tres mundos, las mismas revueltas, la agonía de Grecia, la agonía de Roma, la agonía del Medio Evo, siguen las trayectorias dictadas por igual destino materialista. Dictaduras caras y brillantes manejan los

Estados, y sus diapasones golpean a las élites, produciéndose un arte fino, de alto valor técnico, todo ello pagado a gran costo por los ilotas y los siervos.

Los hechos de armas, de conquistas son cantados por los bardos greco romanos, con la misma delicadeza, pasión y confianza que lo hacen los Minnesinger alemanes, que recitan largos versos en recuerdo de la guerra de treinta años. La vuelta al clasicismo estético, no solamente determina su influencia en el arte, sino que involucra a todas las ciencias. El humanismo filosófico del Renacimiento tiene su mismo ideario en Grecia.

El humanismo griego tiene mayor contenido espiritual en la Edad Media. La moral brilla en todos sus escritos, lienzos, esculturas, etc. Se acerca más a la naturaleza y la misma religión —a pesar de su dogmatismo cerrado— converge a planteamientos en que se desglosan muchos tos bárbaros. El Renacimiento lo impulsa la nobleza, el clasicismo la monarquía, dos sistemas políticos similares, de un mismo clan.

* * *

El lenguaje de los monumentos históricos nos dice y nos estructura sus modalidades sociales. Las pirámides de Egipto reflejan su sistema de trabajo: un pueblo sojuzgado por una aristocracia hereditaria, por una reyecía. Sólo la explotación masiva del hombre podría producir esos monumentos para las ambiciones de los faraones y su cohorte de satélites, que habían alzado la vanidad a la escala superior del mito.

No ha sido la casta gobernante la que levantó esos triángulos de piedras que han desafiado al tiempo y al odio de razas, sino el sistema esclavista de producción, el trabajo en piños, explotado en manadas humanas, las que se movilizaban a golpes de fustas para trasladar de grandes distancias bloques inmensos de piedras que se hace llegar a cinco millones, ascendidos después en el es-

pacio sin medios mecánicos, con la simple fuerza bruta, en un combate dantesco para no morir bajo sus pesadas aristas y planos.

La belleza greco romana se estiliza con este mismo principio de la "explotación del hombre por el hombre". Esa belleza sobria, armoniosa, de una pureza casi prístina, se forja con el dolor de todo un pueblo. Y ese pueblo no tenía ninguna noción de los volúmenes, de las simetrías, de las proporciones matemáticas, etc., porque vivía en una orfandad cultural infinitamente inferior a la que sufren los proletarios de los barrios más miserables del capitalismo.

El artista gozaba entonces de los mismos poderes que goza ahora el sacerdote, el burócrata político, o los generales y almirantes (los jueces son convidados de piedra). Tenía un lugar preferente en la vida palatina, estimulándole la producción en sus volúmenes y en su calidades.

La Edad Media es la última etapa refulgente del esteta. Forma parte de la máquina estatal para participar en la época capitalista como "un intruso", desglosado de toda actividad oficial en la construcción de la cultura de los pueblos.

Entre una y otra cultura, entre una y otra civilización se estacionan lamentables lagunas, espacios irreverentes, en que se pretende destruir todo el pasado, sin respetar valores universales, cósmicos, que saltan y persisten por sobre todas las fronteras y medidas de tiempos. La cultura vital de un pueblo no muere, se traspasa o se transforma, pero sus líneas genéricas persisten. La nueva época asimila esos valores. La cultura griega desapareció entre los escombros de su economía; pero sus reflejos han sido captados por otras civilizaciones e incluídos en sus fundamentos específicos.

Estudiando el materialismo dialéctico podemos interpretar y comprender el arte a través de la historia. Sabemos de que es un camarada inseparable de la vida social, que camina a su vera. Estudiando la economía de las civi-

lizaciones, nos será fácil ubicar el arte que se ha manifestado en ellas.

Los ciclos estéticos correspondientes a los ciclos económicos tienen mayor o menor diferencia entre ellos, mientras sea mayor o menor las diferencias de estilos de producción y de cambio. "Giotti —dice Malraux— es un primitivo, pero para sus contemporáneos sus pinturas eran más verdaderas que la vida".

Eran más verdaderas que la vida, indudablemente que se refiere a su etapa. En nuestra época, de economía diferente, la emoción será también diferente. Junto con variar económicamente, han variado también los gustos. Ruskin piensa lo que diría un personaje de la Edad Media que tuviera el don de resucitar en nuestra época. Quedaría alelado, en suspenso, aturdido por el desconcertante panorama que no habría soñado jamás. Al asistir a una exposición de arte plástico, diría: "Ningún cuadro representa dioses y héroes; ninguna obra consagrada a los santos y a los mártires, a los ángeles y a los demonios, ni asambleas ni batallas, nada que sea digno de ocupar el pensamiento del hombre".

Las etapas estéticas son a veces tan aceleradas, que durante la vida de un hombre se pueden producir dos y tres etapas definidas y opositoras. León Tolstoy renegaba del arte moderno, revolucionario, por absurdo, excéntrico y anti estético. Se burlaba de Baudelaire y Verlaine, por su estilo y por las ideas oscuras y falsas, por "las metáforas incorrectas y de palabras vacías de sentido". Y agregaba: "¿Cómo han podido otorgar tanta importancia y gloria tan alta a esos dos poetas tan imperfectos y tan vulgares y bajos por el fondo de sus asuntos?"

Y en pintura ataca a Puvis Chavannes, Monet, Renoir, Sisley, Redon, Pissarro. Y en música critica a Liszt, Berlioz, Brahms, Strauss. Dice de uno de ellos, al oir una de sus piezas musicales, "que tiene la intención de hacernos creer que los sonidos que produce expresan diversos sentimientos poéticos del alma. Su intención es evidente; pero

ningún sentimiento, como no sea el de una fatiga mortal, despierta en nosotros". Y en las novelas de Huysmans, de Kipling, de L'Isle-Adam, todo es "abstruso".

Si es verdad que Tolstoy fué estructurado en otra época, en la exaltación a Musset y Hugo, Beethoven y Chopin, no es menos cierto que tiene la sinceridad de explicar estas incomprensiones del "arte nuevo", del arte de otra época, diciendo que, "si condenamos las nuevas obras del arte decadente, es porque no las comprendemos". "Condenar el arte nuevo fundándonos en que nosotros, hombres de la primera mitad del siglo, no lo comprendemos, es cosa que nada nos autoriza a hacer".

La evolución del mundo, su proceso permanente nos coloca de espaldas al porvenir, nos cierra toda posibilidad de comprensión. El socialismo, doctrina del futuro, más cerca de los que mucho piensan, era hasta hace poco una doctrina de locos, de "abstrusos", para repetir las palabras de Tolstoy, ahora ese concepto social está impregnando a la nueva sociedad, a nuestra sociedad, y sólo la niegan las viejas generaciones, las que fueron saturadas con otros principios.

Y ese arte criticado por Tolstoy se impuso, y durante su vida realizó el proceso de engrandecimiento, de plenitud y de dominio, y con posterioridad, el proceso dialéctico lo hizo desembocar en la decadencia, para transformarse en un arte histórico, sepultado en las bibliotecas por "inactual", superado por las nuevas escuelas, catalogado ahora como "clásico".

Y los que pertenecieran a la época criticada por Tolstoy y que endiosaron a Verlaine y Baudelaire, a Brams y Liszt, Huysmans y Kipling, etc. se arman ahora para combatir y destrozar "las nuevas tendencias". "La crápula más vil" de Verlaine, analizada por Tolstoy, se ha transformado en la pintura moderna, en esta crítica: "y se enternecen con la poesía mísera que emana de los campos sembrados de basuras, de los talleres malolientes. Son paisajistas de aire viciado. Las magníficas bellezas de la "pintura pura" han decretado la muerte de los grandes temas pictóricos" de Camilo Mauclair.

EL ARTE DEL MEDIO EVO

El esteta de la Edad Media tiene que recorrer el noviciado como aprendiz de los talleres corporativos, para en seguida ascender a compañero y ganar después el codiciado título de maestro. No se llegaba aquí por componendas, sino por un esfuerzo disciplinado. Posteriormente, en la decadencia feudal, se destruye esta disciplina y se vende, se expropia, etc., los puestos de maestros.

Los viejos maestros producían una mercancía de alto valor técnico. Desglosaban errores y pulían estilos, afinando la cultura, dominando con más experiencia las herramientas de trabajo por un estímulo permanente. Cada taller era una pequeña universidad en donde los aprendices y compañeros eran estudiantes durante una decena o más de años, hasta hacer de ellos experimentados artífices en los trabajos en maderas, metales, porcelanas, gredas, cueros, telas, vidrios, etc.

Se trabajaban esquisitos candelabros de bronce, vitrales para templos, útiles para la cena. Las hermandades por oficio fueron refugios del arte, en donde había un culto aristocrático por el trabajo bien ejecutado. No existía el arte por el arte, sino el arte por las necesidades sociales.

Este hermoso esfuerzo de la Edad Media pudo haber tenido proyecciones ilimitadas, al no haber intervenido la clerecía, la que se apropia de esas producciones haciéndolas converger a su servicio místico, demagógico, usándolas como mercancía de propaganda. Esta posición de la clerecía medioeval ha sido la posición de todo el sacerdocio de las diversas religiones, la que ha perturbado el libre juego dialéctico del arte, obstaculizándole su desenvolvimiento, tal cual lo hace el régimen capitalista, poniéndolo a su servicio, usándole para sus planes de producción como elemento de belleza en la fabricación de mercancías.

Durante el primer proceso de engrandecimiento y dominio del cristianismo se produce este mismo fenómeno, de

dictadura de un arte que tiene como principio y fin la exaltación del cristianismo, explotando toda la fantasía mística de los primeros cristianos y exortando a la persecución al arte pagano que no tuviera interrelaciones con la vida de Jesús.

El arte tuvo entonces que explorar esa gran veta religiosa y usar de toda la magia de la fantasía para crear leyendas, leyendas que posteriormente han sido consideradas como fundamentos de fe, como elementos literarios dictados por Dios y no inventados por los hombres. El Nuevo Testamento no es otra cosa que un resumen estético del pensamiento literario de todas las épocas pasadas, cuya matriz era la religión, la creencia mística, la iconografía.

La potencia estética del Medio Evo mantenida por el cristianismo, se sustenta con la potencia de la economía cristiana. A mayores entradas, mayores volúmenes de propaganda y de fastuosidad en sus festines religiosos. Los vitrales de las naves de colores y matices deslumbrantes que recibían las luces exteriores y se filtraban con tonalidades sugerentes para mover el alma piadosa; las historias bíblicas talladas en maderas o trabajadas en metales representando etapas fantásticas; los delicados engastes en piedras preciosas o los burilados maravillosos en los cálices de oro, todo hecho con una paciencia benedictina, con el trabajo de equipos de los maestros, compañeros y aprendices; todo ese esfuerzo de conjunto se movía a compás con los impuestos sobre todas las clases. La fantasmagoría estética, filosófica, etc., era el reflejo de la inflación económica en sus cajas de fondos. Los mármoles, las maderas finas, el oro, la plata, etc., toda una parte considerable de la producción se encauzaba a los templos, quedando un saldo considerable de las muchedumbres sin gozar de esas conquistas estéticas, viviendo en muladares.

La economía del Medio Evo tenía dos clases de consumos antitéticos. El uno formado por las clases religiosas y caballeros feudales, y la otra por el pueblo. La pro-

ducción era muy limitada, porque se carecía de medios mecánicos para intensificar los volúmenes, las cantidades; pero el total de esa producción se volcaba en una clase, sin que el pueblo o el campesinado pudiera disfrutar de ella.

Equívocamente se ha presentado a la Edad Media como una era de grandes consumos. Ello se debe a que toda esa producción se distribuía en las capas superiores. En las fiestas se presentaban con una fastuosidad deslumbrante, que ha hecho pensar a muchos historiadores idealistas que esa época era rica y fantástica en beneficios colectivos.

Así como la riqueza estaba acumulada en una clase, la cultura estaba distribuída en igual forma. Había un monopolio en los consumos materiales y espirituales.

El arte del Medio Evo se nutre del cristianismo que domina la economía, como el arte capitalista se nutre de los magnates que controlan los consorcios y trusts de producción.

Las divinidades del Medio Evo son llevadas a los atelliers de los pintores y reproducidas fantásticamente en mil representaciones místicas. Igual proceso en la filosofía, en los ensayos, en las ciencias astronómicas, físicas, etc.

Así como en Grecia no aparecen montañas y árboles como objetivos centrales, siendo simples aderezos para adornar a sus gladiadores, a sus guerreros, etc., en esta otra época son también aderezos para "hacer resaltar las cabezas de los santos", como lo ha observado Ruskin.

El arte del Medio Evo era cristiano, escolástico, o sea tenía su representación filosófica. Toda otra expresión era considerada profana. Como tenían el control de los Estados en forma de duras represiones, no existía más arte que el impuesto por los templos.

Como las religiones no pueden reprimir el imágo, la libido, etc., todas esas inquietudes anímicas cuyo origen es el sexo y que influencia poderosamente el arte, por no decir, integralmente en sus interpretaciones, el arte católico de la Edad Media, a base de represiones sexuales, tuvo que

aceptar el erotismo. En las puertas de sus templos los artistas tallaron escenas bíblicas en que muchos de sus personajes mostraban los órganos sexuales. Dentro de los propios templos, en sus maderas, aparecían falos. Y las vírgenes, eran vírgenes rubicundas, pletóricas de sensualidad, muchas de ellas eran modelos amantes de los artífices que llevaban toda la descarga emotiva de la libido. La desnudez —impulso vital del arte, resurrección del clasicismo— no pudo ser inhibida en su plenitud y se exponía al libre examen de los feligreses. Una taumaturgia pagana se estilizaba en los púlpitos, en los confesionarios, en los altares, etc.

La riqueza, que estaba monopolizada por la clerecía, debía tener paralelamente el control de las ofertas estéticas. Toda la producción era adquirida por esos grandes compradores de cuadros, tallados, etc. Este arte no podía representar sino el reflejo de los gustos de sus adquirentes, los que exigían madonas, cristos, historias bíblicas, etc.

Este auge de producción religiosa, únicamente de tipo cristiano, debía servir de fundamento equívoco para pensar de que el cristianismo había fecundado ese arte, cuando bien sabemos de que él respondía a concepciones del mercado. Se fabricaba arte religioso, porque el mercado estaba monopolizado por el catolicismo eclesiástico. Si el mercado hubiera sido de otro tipo social, se hubiera fabricado las mismas telas con diferencia de temas, siempre que ese nuevo tipo social político hubiera gozado de las mismas condiciones económicas.

Este error de hacer suponer que el cristianismo, su religiosidad, su pensamiento místico hizo fecundar esa época, es totalmente erróneo. Espíritus religiosos, ingenuamente místico como Tolstoy, han difundido estos conceptos que han servido ahora como plataforma política fascista, para hacer retrotraer la economía al Medio Evo.

Los grandes monumentos de ese ciclo son las actuales catedrales que refugian entre sus altas paredes el alma del Medio Evo. Todas ellas fueron construídas por las

hermandades de picapedreros, de arquitectos, verdaderos sindicatos de intelectuales, conjuntos de esfuerzos constructores por equipos, estructurados disciplinadamente en aprendices, compañeros y maestros, anatomía social que echa las bases de la masonería. Las hermandades católicas tuvieron que hacer entrega a este cuerpo técnico de constructores.

Los trabajos en madera de los interiores de estas catedrales, derrotan los trabajos en piedra. Aquellos tallados en madera, por afinidad técnica, procrean una época de esculturas en madera.

El arte escolástico dirige el arte sin contrapeso, es toda una dictadura. Sin embargo, inesperadamente es atacado por los flancos por el arte árabe, que penetra en forma de invasiones económico-políticas por España, expandiendo sobre la Europa el reflejo de sus costumbres. El arte árabe salta los Pirineos y se introduce en la Europa central, dando vida al arte barroco.

Este arte es la expresión dialéctica de la lucha de dos religiones, reflejo de dos economías. España por influencia directa, recibe con mayor intensidad la invasión de la super estructura. No sólo afecta a la arquitectura, a sus versos, sino que hasta su música se amalgama con la música de los desiertos, vivaracha, festiva, arrogante. Esta música había recibido con anterioridad la influencia de la música mediterránea por sus continuas invasiones e interrelaciones político-mercantiles. La música gótica que representa la tesis, tiene su antítesis en la música árabe, cuya síntesis es la actual música, diferenciadas de los dos escuelas, de coloridos brillantes, desbordante en su animación, de un sensualismo cálido que muestra las zonas africanas plenas de sol.

EL ARTE POR EL ARTE

El arte por el arte se ubica y triunfa en los estadios estéticos llamados simbolistas y decadentistas. El dolor inconsciente y subconsciente, fué la gran bandera idealista. La estética para ellos era un amable y trágico tejido de palabras. El contenido de las palabras representaba un verdadero puzzle espiritual para producir música, ritmo, juego de hermosas combinaciones de sonidos. Consistía el éxito en la elegancia de los símbolos, en las expresiones suaves, grávidas, tratando de hacer de las frases verdaderas volutas de ensueños como esos dibujos de Chagall que han emocionado a París, hombres y mujeres tendidos en el espacio como banderas humanas.

Eran vaciados en cristales, sin riqueza emocional humana. Toda la belleza en el estilo, nada fuera de él. Trabajo de artífices, de pulidores, de talladores.

A veces hacen incursiones por los pasillos de la vida y se ponen en contacto con los hombres; pero son hombres de otro hemisferio emocional, hombres de sus paisajes, hombres de hojarasca, sencillos modelos de ceras, estampas embriagadas de líneas y de manchas. Sus ojos no ven y sus oídos no oyen. Caminan borrachos de fantasías, dormidos por extrañas drogas eróticas y fatalistas. No saben diferenciar el contenido de paz que pueda tener una batalla, un hogar quebrajado, un bosque gigante, o una casa de madera desvencijada.

El romanticismo busca también el dolor en las más apartadas laderas del espíritu, sin relacionarlo con la materia. Hace del dolor "idealista" un cántico retorcido y estilizado, sublimado en palabras. Su alma es un violín de cuerdas tensas.

Las escuelas que siguen, nacidas en el siglo XX, casi todas ellas tienen ese mismo contenido espiritual, como las Impresionistas, Post Impresionistas, Fauvistas, Cubistas, Orfistas, Negristas, Expresionistas, Abstraccionistas, Dadaístas, etc., etc.

Construyen un arte anímico, de fantasía, negando el materialismo y ninguno de sus elementos lo relacionan con el proceso de la vida humana, siendo una especie de infraestructura del arte. No sólo niegan la materia, sino que se estacionan como si fueran barricadas en actitud agresiva contra todo lo que signifique "lucha social". Es un arte desconectado de la evolución materialista, fuera de la tierra, de la órbita anímica que mueve las pasiones, ni con Hegel, ni con Marx.

El mundo para ellos gira alrededor de su alma, y no su alma alrededor del mundo. Observan los paisajes a través de los ventanales de su egolatría. Sólo ven y oyen lo que se refleja en su espejo individual. No es la emoción la que copian, es su alma copiada en la vida; es decir, todo el arte es un resumen, un repertorio de vida interior. Son almas hermosamente cóncavas, deformadas, que destruyen los panoramas y sólo saben interpretarlos con el gran estilo del exorcismo.

Sus intérpretes están sordos al dolor universal, no lo sienten, ni siquiera sospechan que en la vida hay algo más que un torrente de visiones exhuberantes que se movilizan desde las cuerdas tensas de su gran violín romántico. Han roto el cordón umbilical de la existencia terrestre. Y cuando intentan hacer un arte realista, sumergen los pinceles, la pluma, el cincel, etc. en el agua cristalina, filtrada, químicamente pura, de sus concepciones estéticas del universo, sin dejarse llevar por la armonía cósmica, por el agetreo universal. Encastillados en su egolatría, objetivizan y proyectan la sensibilidad sobre el medio, como una potente linterna de matices diversos, luz que se introduce en lo que es para ellos un mundo en tinieblas, espeso de sombras. La linterna es su material incandescente, su neurosis real, o superpuesta por un largo cultivo morboso.

Las interpretaciones que se hagan del mundo son falsas, flores de un exotismo exacerbado, de un jardín super-

puesto sobre la materia, superestructurado, arte ficticio y
que es también hermoso, sin sensibilidad real. Es burgués
quintaesenciado, fermento elegante para una burguesía ma-
terializada en el mismo tono, hasta el exotismo. Ese arte
entonces es la antítesis social. La tesis es el capitalismo en
su etapa más grosera, en el materialismo mercantil. Es un
sustrato elaborado pacientemente por la naturaleza, como
una rebelión, protesta de las almas delicadas por la exone-
ración del espíritu en los grandes festines de la sociedad,
comprimidos realistas; pero también representación fiel
de un proceso histórico, de un mundo anti racional, fic-
ticio, fundamentado no sólo en la esclavitud del hom-
bre en lo que se refiere al salario, sino en la esclavi-
tud específica, adherida, encadenada a todos los terribles
prejuicios que le dicta el super capitalismo, la casta de los
reyes de las empresas pesadas y bancos.

Es entonces un arte representativo del sistema social,
que no está desligado de sus condiciones fundamentales y
como un extraño fenómeno, esta producción que es anti-
tética en relación con las concepciones de las capas direc-
toras del capitalismo, es adquirida y gozada por estas éli-
tes. ¿Cómo es posible que un arte de laboratorio, como el
de Picasso, Chagall, Chirico, etc., de alta selección neuro-
pática, pueda ser aceptado por una clase que reniega del
espíritu?

La alta burguesía europea, que comanda el arte del
mundo, incluyendo en ella a los Estados Unidos, es indus-
trial. Esta burguesía ha tenido que construir sus montañas
de francos, libras esterlinas, dólares, en un combate deses-
perado, de verdaderos titanes. Se ha colocado en la misma
posición de los estetas. Ha realizado una fantasía, ha
materializado extraños esquemas de nuevos mundos, ha
perforado la tierra, creado máquinas sorprendentes y pro-
ductos para una super sensibilidad humana. Esta casta de
artífices del comercio y de la industria, ha desgastado sus
nervios y ha procreado una descendencia neurótica, asen-
tada ahora en un solio de millones de monedas, que distrae

sus ocios, que mitiga sus inquietudes, sus desvaríos, con
todas las locuras imaginables, incluso adornar sus cuartos
con ese arte de la feria de Freud.

Representa ese arte por el arte, una expresión clasista;
es arte de la gran burguesía, de las élites más selectas, de
los grupos fatigados, extenuados por un combate de do-
minio. Son brigadieres de un mundo formado por rasca-
cielos, fábricas de cuentos para niños, calles desesperadas
de movimientos que muestran vitrinas de una vida fan-
tástica, de una interpretación material llevada a la locura
de las formas y de los colores.

Y gran parte de ese arte para la alta burguesía, es eje-
cutado también por una clase social especial, por la clase
proletaria o media, esquilmada hasta el delirio y que lleva
la herencia en sus nervios quebrados, triturados por una
explotación masiva ejecutada por los grandes duques y
barones de la economía. Son destritus del régimen, y su
fantasía es como una fiebre permanente en estos enfermos
sociales. Los neurópatas ya han planteado fórmulas del fu-
turo al decir que, solucionados los problemas económicos
de las sociedades que vendrán, desaparecerá la neurosis y
con ello ese arte de escaparate neuropático.

La sociedad actual, que se mueve bajo el ritmo de to-
das las inquietudes, no puede comprender un arte determi-
nado. Su alma no tiene quietud, ni siquiera la de ese soli-
tario que cruza la calzada en una actitud desarmonizada,
que conoce varios estilos, sin encastillarse en ninguno, sin
comprender quizás ninguno. La lucha por el pan ha ale-
jado más y más a las muchedumbres de los goces estéticos
puros, se lee con fruición el arte de réclame, el que tiene
mayores diapasones en la gran prensa, prensa que es el
reflejo del gran capitalismo.

Se hace una producción para los satisfechos, para los
perezosos del mundo, para los que están al margen del
"dolor universal". Las fluctuaciones dramáticas de la vida
social, su inquietud, ha trastocado la vida psíquica, crean-
do cuadros, libros, filosofías, etc., dislocados y arbitrarios.

Y ese arte tiene el reflejo de los sistemas de producción, es seriado, masivo. Así como se producen autos Ford de un solo tipo, el arte plástico ha repetido hasta el delirio los mismos temas: la guitarra y el paquete de tabaco. Tal vez sea un símbolo espiritualista: la música que se desprende de esa caja de sonoridades y el humo del tabaco que construye, con sus volutas, mundos supra sensibles, emociones para el "ocultismo estético", como se ha llamado especialmente al cubismo. Se podría decir de que en esas dos materias están adheridas la borrachera espiritual de los artífices, el trance psicológico, el complejo condicionado.

El cubismo es el estilo base para mostrar las proyecciones y las trayectorias del arte por el arte, en guerra de rutas y que ha sido considerado como una antítesis de "la crisis capitalista" en su etapa más cruda. Tiene dentro de su estilo, células vitales, protoplasmas estéticos que deben insinuar rutas iluminadas, métodos, reflejos, para el arte del porvenir. Las líneas quebradas, angulosas, saltarinas, muestran una fotografía del mundo en borrasca. El capitalismo conservador ha querido encontrar en esas líneas, en su conjunto, un botadero de basura. La revista "Le Moi" de París, ha sintetizado esta escuela: "Comprendiendo muy bien de qué se trata, es imposible no ser aniquilado por la impresión de ferocidad que se desprende de tal conjunto. Estamos aquí en el ángulo extremo de la cultura, allí donde excediendo o despreciando los límites de la civilización, llegamos a la barbarie. Pero tal vez sea ésta una razón más para elogiar el cubismo, IMAGEN EXACTA DE UNA EPOCA, cruel, inhumana, donde los sentimientos más sencillos son triturados por el juego de un intelectualismo demasiado pesado para el hombre".

"Le Moi", que se ha ubicado en un intelectualismo super burgués, de un liberalismo avanzado, sensible a todas las conquistas humanas, no ha interrelacionado el fenómeno estético individualista puro, con el fenómeno económico, de igual tipo individualista. El propio Picasso nos explica la técnica de su escuela: "¿Cómo queréis que un es-

pectador viva mi cuadro como yo lo he vivido? Un cuadro me viene de lejos, quién sabe desde dónde. Lo he adivinado, lo he visto, lo he hecho, y, sin embargo, al día siguiente yo mismo no veo lo que he hecho. ¿ Cómo pueden penetrar en mis sueños, en mis deseos, en mis pensamientos que han tardado mucho tiempo en elaborarse y en producirse un día, sobre todo para captar lo que he puesto quizás a pesar de mi voluntad?"

El genio de Picasso es todo inquietud, cambio de espacio, de tiempo, de limitaciones. Ha mariposeado por todos los estilos buscando afinidades, posiciones firmes para desenvolver esos sus sueños de mundos inéditos. En otra época hubiera sido el más grande pintor, hoy, nacido en un ángulo inestable, entre el arte en quiebra del capitalismo y un arte que todavía no se define, de pie en mitad de esta quiebra que no ha cumplido su estadio de destrucción, no es otra cosa que el exponente más alto de este conflicto de afirmaciones y negaciones macizas, entre la huída de un arte petrificado y el arte pre masas, demasiado simple y puro para una época de esplendores enloquecidos.

Los altos críticos están desorientados con Picasso, como lo están con Chirico y con Chagall. No hay definiciones a outrance, o afirmaciones de escuelas representativas. La crítica se da de bruces ant un panorama estético variable, zigzagueante. Lo que no se duda es que Picasso es un esteta de valor, como lo son los otros dos, tomados al azar.

Chagall ha sido considerado el príncipe de los coloristas en París. Sus manchas son gaseosas, con luces fantásticas. Las figuras representan cosas abstractas, de juguetería, confeccionadas por niños. Tienen el sentimiento de la niñez, nitrogenadas, que intentan evadirse de la tierra. Las casas no tienen firmeza son anti arquitectónicas y rompen todas las leyes de la física, y parecen hechas con papel crepé, amarradas con hilos invisibles en espera de que el viento las arrastre en los espacios.

Y estas producciones pictóricas se pagan a altos precios y las grandes galerías de la Europa y de la América guardan estos raros ejemplares de la pintura moderna.

Recordemos algunos cuadros de este pintor ruso anclado en las ciudades de Berlín, París, etc. **Aniversario:** Dos muñecos de cauchu se besan en los espacios. Están llenos de aire y los pies no tocan el suelo. **Poeta:** Un chancho de papel va a emprender un vuelo y hay un caminito que sube al horizonte, para que el poeta ascienda y pueda recostar su cabeza fatigada en las nubes. **Los Amantes:** El y ella vuelan, conjuntamente con la Iglesia menuda, ortodoxa, vellón de helado de café con leche. Tres casitas pegadas a los cerros intentan derrumbarse sobre la ciudad, casas aerostáticas, que parece que han bajado de lo alto de los cielos, llevándose ántes en sú ascenso los jardines y las cúpulas de los edificios.

Esa interpretación infantil de la vida ha sido comprendida por los editores, quienes le han hecho ilustrar, entre otras, las Fábulas de Lafontaine.

La música contemporánea tiene también su gran crisis a fines del siglo XIX y principios del XX (1890-1910), crisis que sufren las otras artes y que exponen temperamentos revolucionarios, como Cezanne en pintura, Whitman en poesía, Rodin en escultura y Joyce en prosa.

Y posteriormente, cuando aparece el arte neurótico, en la música se procrea este mismo fenómeno. Marc Blitztein, al analizar al músico de este tipo emocional, dice: "Schoenberg compuso algo devastador, horrible, neurótico, enfermo, lleno de muecas histéricas".

Vis a vis a este arte, se moviliza también otro fino, delicado, idealista, de factura burguesa quintaesenciada. Es un arte imaginista que acciona en la subrrealidad, en los bajos fondos del pensamiento, en los estratos más hondos. Boris Pilniak, ruso, dice de este arte que influenció todo un ciclo de su vida: "Mentía al organizar la naturaleza y las ideas, en la forma que me parecía mejor y más divertida".

Ese arte decadentista, arbitrario, de juguetería, que aparece a simple vista desligado de las condiciones sociales, porque se ha colocado al margen de las querellas, de las contradicciones, hace fermentar en los estetas un verdadero narcisismo, una egolatría psicológica, sin que puedan participar en "el camino de una nueva cultura, adecuada para una humanidad fuerte y libre", como auspicia Jean Cassou.

Es subconsciente, como las imágenes oníricas de Freud, arte que ha producido grandes cantidades de obras en el actual proceso de crisis del capitalismo y que representa su diapasón exacto: la disgregación molecular de su sistema de producción y de cambios. Es toda una paranoia estética, una enfermedad que ataca a zonas completas de las generaciones que han sufrido el colapso de las luchas capitalistas en su actitud de supervivencia al medio opositor.

Arte representativo de una época, tumor que es como una reacción al medio que se desenvuelve en anomalías espirituales profundas. Y no podía ser de otra manera, porque la época es también decadentista, intrascendental, que bordea con audacia y cinismo todas las rutas racionales para subsistir en la farsa y en el engaño. Este proceso se ha hecho más visible y dramático con reflejos desmoralizadores en el mundo entero, en las palabras de Hitler: "No invadiremos a Checoeslovaquia. Inglaterra mientе con cinismo si nos supone una actitud que no hemos pensado". Días después los tanques y los armamentos pesados alemanes traspasan las fronteras de aquel país. Inglaterra, a su vez, lanza un manifiesto al mundo: "Nuestro honor resguarda la libertad de Checoeslovaquia", y días después, como un mercader de esquina de barrio pobre, comercia la entrega de ese país y su desmembramiento. Ese arte entonces tiene que ser una representación de la vida social, su imagen.

Sólo las grandes civilizaciones pueden producir un arte que tiene sustancia de hastío, de cinismo, de poderosas

cargas de libidos, de todo un traumatismo psicológico. Es arte de lujo que abandona los dictados de la conciencia pura y que se adentra en las profundidades de la neurosis.

En ciertos momentos o en ciertos estetas es imantilista, banal, sin trascendencia. Es como una negación al lujo, que en su antítesis llega a esos deslindes. Su representación es el pulso de la época, en donde Jund puede leer a simple vista sus teorías del arte introvertido, emponzoñado por una rebúsqueda desesperada a través de sus paredes interiores, sin intentar una conección con el mundo realista. En esta forma, profundizando sus preocupaciones egocentristas hasta el delirio, despertando las fascetas del imaginismo, han quedado al margen de la época, perdidos en el desierto, calcinados sus pensamientos por una fiebre intermitente.

De estas pasiones desbocadas aparecen brotes estructurados de escuelas como el surrealismo, producto psicoanalítico, que se fecunda en el subconsciente y que es, según Geoffrey Holme, un "mundo de sueños", "constituyendo un estado patológico", "dando también la impresión de una auténtica locura", y que, al hablar de la producción dice—"El surrealismo como idea puede ser agradable y estimulante, pero en la práctica deja de ser arte".

El surrealismo ha sido clasificado como una neurosis simulada que ataca a individualidades y grupos con virulencia, produciendo un arte deforme, borroso, sutil en sus estilizamientos, confusionista, con carencia de técnica.

Alexander Watt escribe sobre esta escuela capitalista: "El surrealismo, con la obra de Dali y Ernst, nos lleva a los dominios de la discusión psicopatológica", y Le Corbusier, al observar ese arte que pavonea su cola de pavo real, lo describe: "Es una noble, elegante y artística institución de pompas fúnebres".

Pero hay un arte iniciado por Proust que parece que tuviera fuertes conecciones con el arte anterior y que, en realidad, es diferente. El arte de Proust es un admirable sondeo, un buceamiento esquisito por el alma, por todos

sus confines, fotografiando emociones, deletreando ritmos, ubicando las zonas de musicalidades. Coincide esta rebusca con las visitas que hace Freud por los mismos rincones. Mientras Proust lo hace sin previas estructuras, sin herramientas de investigación, robándole los frutos al alma en un canto de introversión profunda, Freud, armado de teorías, intenta la conquista de ese nuevo mundo inédito, en vías de ser descubierto.

Y como las conquistas no son producto de las individualidades, sino de la fecundidad de los acontecimientos que paren concepciones, siendo creaciones de épocas determinadas, no era extraño que estos investigadores, por diversas rutas, fueran al encuentro del mismo continente psíquico, acompañados por una cohorte de sabios y estetas, entre ellos Dostoyeusky, que se había adelantado a Proust lanzando sus primeros rayos de luz sobre las espesas sombras anímicas.

Proust le roba al alma sonidos inéditos, movimientos emocionales delicadísimos, voces enclaustradas, dormidas en millares de años sin hacerse presente y que estaban adheridas a nieblas impenetrables. Se podría decir, que eran pensamientos congelados, en actitud de prolongado sueño de epilepsia y que se manifiestan en la misma forma.

Esta convergencia de Freud, Dostoyeuski, Proust, etc. es la tendencia de la dialéctica de armonizar los planos, es el juego dialéctico en una seriada de convergencias, que intenta crear un amalgamiento común de progreso en todas las materias. Es el individualismo subyugado a leyes inmanentes de conjuntos, a acciones vertebradas, indisolubles del cosmos.

Mientras mayores son las contradicciones del capitalismo, más profundas son también las contradicciones del surrealismo, haciéndose más etéreo, perdiéndose en paisajes vagorosos, en una vida supra sensible difícil de comprender hasta para los propios iniciados. Esta escuela es la antítesis del realismo y da la sensación que pretende romper con la vida material, perderse en el vacío, desato-

mizarse, convivir en el campo regresivo de las emociones.

Las teorías freudianas tienen una importancia trascendental para ubicar estas zonas de arte. De su interrelación con el marxismo se puede hacer el diagnóstico clínico. Con estos dos elementos convergentes, cruciales, podemos estudiar y ubicar la intensidad de los movimientos estéticos modernos, que responden a leyes económicas y leyes psicológicas, ensambladas. La dialéctica interviene en todos estos desplazamientos, como intervienen también las cargas y descargas de la libido.

* * *

Por el marxismo sabemos que la dialéctica interviene en la derrota de los nominalistas por los realistas y en la querella entre éstos y los simbolistas; los primeros siguiendo el ritmo de la revolución social y los segundos al servicio de la pequeña burguesía. El cubismo es la síntesis del impresionismo, que a su vez es batido por el expresionismo, para desembocar en el surrealismo.

El arte en el siglo XX se adapta a las condiciones mecánicas del medio, a todas las conquistas técnicas que se mueven con una rapidez vertiginosa. Es un arte funcional al servicio de la función capitalista y, como tal, es realista. Y como ese realismo es grosero, mercantil, insolente, como antítesis, como negación, aparece un arte super espiritual: el "super-realismo" de Francia y que en otros países se llama "expresionismo". Este arte de negación, es el detritus del arte aprisionado por las cerradas mallas de fierro de la economía, arte de epilepsia moral, de destrozo económico, en que el hombre-esteta es transformado en papilla por las ruedas invencibles de una economía en permanente destrucción de personalidades débiles con un presupuesto pequeño de capacidad mercantil.

Nuestro arte es diferente del ciclo anterior. Christian Gauss, compara el arte pictórico y dice: "Los pintores

franceses del siglo pasado, por ejemplo, desde Corot y Rousseau, pasando por Manet y Monet. hasta Cézanne y Picasso, deben muy poco o nada de su inspiración a la religión, y su desarrollo ha sido el resultado de extender los recursos de la técnica de la pintura para mantenerla a tono con nuestros métodos científicos modernos, de estudiar lo verdadero y lo real".

Al hablar de la Edad Media dijimos que los pintores llevaban a las telas: madonas, cristos, santos, ángeles, etc., porque había una influencia eclesiástica que determinaban esa interpretación; por el contrario, la crisis económica del capitalismo, las formas desordenadas de su economía, sus contradicciones fecundan un arte de igual tonalidad.

Dentro del régimen capitalista se ha movilizado un arte específico; pero de sus matrices se ha desprendido una seriada de escuelas que luchan unas contra otras en un desordenado juego dialéctico.

Todo este arte de locura, de quiebra, de locuacidad sin moldes definidos, nos dice —lo repetimos— que la estructura económica está en permanente vaivén y que sufre las inseguridades de la pre crisis, para en seguida desembocar sin lugar a dudas, en una franca crisis.Este arte entonces se identifica con su época, y sus demostraciones negativas no son otra cosa que una lucha ferviente y desesperada por la conquista de las nuevas formas, de una mayor armonía con el futuro. Indudablemente que la inestabilidad, las contradicciones capitalistas, etc., influyen en el arte para hacerle desesperadamente oscuro y vago.

CRISIS DEL REGIMEN CAPITALISTA

Ante los síntomas de ofuscación social, de quebrajamiento de los padrones clásicos, que se producen como en las viejas paredes de los viejos edificios, el psicólogo liberal, Le Bon, escribía entristecido: "Los pueblos se destruyen por falta de ideales".

Adaptado a la filosofía burguesa, acodado en los principios del idealismo, sin fundamentos para apreciar las crisis de un régimen que ellos consideran eterno e inmutable, no podía comprender, ni menos interpretar los primeros espasmos de la materia social, sus ansias de quiebra, para construir nuevas modalidades de progresos.

Esta ingenua posición del psicólogo de la etapa de la plenitud burguesa era rebatida por los primeros marxistas, diciéndole que los ideales eran un reflejo de las condiciones económicas, con sus grandes y prolongados espasmos de contradicciones, en lucha dialéctica materialista por la evolución de las civilizaciones.

La guerra del 14 es la objetivización de la crisis profunda que hiere a las capas económicas. Hasta ese momento la crisis se había manifestado intensamente en los países europeos y super capitalizados de otros hemisferios, como Estados Unidos y Japón; pero todas esas inquietudes habían sido ahogadas por una planificación de campañas ficticias para prolongar los acontecimientos y tratar de ordenar la economía y salvar a los países de la catástrofe.

Un pequeño buceo por las diversas escuelas estéticas nos habría mostrado gráficamente las proporciones de la quiebra y sus rasgos sobresalientes.

El clima estético estaba en una querella desorbitada. Millares de ismos poblaban los cenáculos , sin que tuviera supremacía alguno de ellos. Una locura espasmódica atacaba como una peste todas las artes, sin que ninguna de ellas pudiera librarse de su influencia desorbitante.

La guerra fué el furúnculo que hizo estallar todos los miasmas que corrían por el cuerpo social. Desde entonces el arte camina de tumbo en tumbo y no existe ninguna posibilidad de que recobre su pulso normal; sería antialéctico. Agoniza como la economía, tiene brillantes relumbrones como ella y también caídas verticales en el precipicio de la quiebra.

El arte no puede clasificarse, definirse, sin botar el peso muerto de la crisis, sin derrocar la época de transición.

Esta crisis ha atacado a todos los países capitalistas, y sus diapasones en las artes tienen las mismas características. Se preguntará, ¿por qué en Inglaterra los ismos estéticos han sido menos variados, menos profundos, subsistiendo cierto equilibrio en las viejas escuelas? La respuesta es simple. La Inglaterra ha sobre llevado la crisis en mejores condiciones económicas que los otros países. Sus reservas de materias primas han sido formidables, pudiendo desenvolver la producción sin las graves dificultades de Italia y Alemania, que dependen de la economía mundial y que necesitan para su desarrollo de los mercados exteriores. Las colonias inglesas son una fuerza inagotable de energías. Explota a una parte considerable del mundo en su beneficio, beneficio social que se traduce en una crisis con decorados menos profundos que los otros que sufren la debacle intensivamente.

Hay diferenciaciones de grados de crisis estéticas, grados que se pueden medir fácilmente si se tiene un gráfico de la profundidad económica de cada país. La crisis estética inglesa es suave, de evolución metódica. Predomina el arte realista, porque es realista su vida económica, trazada con cifras y estructuras esencialmente materialistas.

Esta posición tranquila de la economía, que lo era de las estéticas, había obligado a los intelectuales a mirar la vida de otra manera que los otros países absorbidos por una movilización de fuerzas económicas destructoras. Se habían encerrado en su torre de marfil. John Lehmann re-

cuerda esta posición y anota: "Hace diez años los poetas y escritores ingleses —salvo algunas excepciones— no creían que podían haber lazos reales entre las obras de imaginación literaria y los movimientos políticos y económicos".

Pero la crisis seguía su ruta invariable y debía atacar —incluso— el poderío formidable de Inglaterra. Entonces, también ese país se sintió arrastrado al ritmo, al concierto de trastornos estéticos. El ataque a su estructura cultural se producía en los flancos que miran a Irlanda. En esas fronteras se desenvolvía el nuevo arte, el arte de post quiebra, de renovación, de nuevos mirajes.

Este arte "revolucionario" penetró a Inglaterra insensiblemente y con la aceptación de las élites burguesas y con la alegría inefable del capitalismo, que encontraba en ella motivos deportivos y goces refinados para su humorismo.

El agudo John Stradhey, que ha enfocado el proceso de crisis de Inglaterra con talento, anotaba esa época: "Sea como sea, los capitalistas británicos dejaron derrumbarse su sistema cultural, moral y religioso en los años de post guerra, y sólo opusieron una floja defensa. Estaban, sin duda, muy satisfechos, viendo a estos jóvenes rebeldes, formados por la guerra, gastar sus energías en atacar esas obras exteriores del antiguo régimen. Sabían ellos que el sistema capitalista podía vivir en cierto número de años, sin cultura, sin moral y sin religión, y así es como existe hoy, sin dientes, sin ojos, sin gustos, sin nada más que sus dividendos".

Este análisis se puede hacer extensivo a muchos países, por no decir a todos los super capitalizados.

Los capitalistas no sabían que las fluctuaciones bursátiles, las modificaciones en sus gabinetes, el cierre de las fábricas, y las campañas armamentistas, pudieran modificar la psiquis del arte. Todos esos diapasones golpean la sensibilidad estética, teniendo la producción intelectual las mismas modalidades de dudas, de alzas, de bajas, de quie-

bras, de esperanzas, toda una marejada de cotizaciones emotivas y de estilos.

Esta interrelación del arte con el medio social ha roto con los más fuertes ligamentos del pasado. La herencia humanista que intenta sobrevivir —discriminada de dogmas— para superarse en el siglo capitalista es destruída por la técnica, como afirma Charmion Von Wiegand.

El humanismo literario no ha sido una estética puesta al servicio de la humanidad, sino una doctrina de investigación humana, de especulación para penetrar en los intrincados senderos del alma. Un escritor lo ha definido como "construcción clásica, humanista, a los sondeos de los problemas del alma, a un estilo esencial desprovisto de todo ornamento".

Se hacía con él vivisecciones. El estilete de la investigación rasgaba, pero no construía nuevas modalidades. Era un "humanismo inhumano", al decir de R. Bitsili.

Este humanismo se desprende de la cultura greco romana, cuyos fundamentos son el amor al guerrero, a los combates. Humanismo de hombres vencedores, de selección, de querella. Humanismo de gladiadores que se hace revivir en los mármoles, en la literatura, en el drama, etc. Es entonces un arte desprovisto de sensibilidad humanizada.

La guerra del 14 movió el alma mundial en proyecciones histéricas. Tenía que dejar en el alma colectiva las fuertes impresiones de los soldados alemanes de las trincheras penetrando al Palacio del Kaiser con sus banderas rojas, la subida de los campesinos y proletarios por las escalinatas del Kremlin de Petrogrado, etc., etc. Todo ello tenía fuertes resonancias en las multitudes, cuyos ecos, indudablemente debían llegar a la estructura sentimental de los artistas.

El arte alemán de post guerra, es un reflejo dramático de su época. Ha captado el hambre; la prostitución intensificada por la falta de medios de subsistencia; el erotismo refinado, como desahogo, o como reflejo traumático del

cuerpo social enfermo; los alzamientos en fábricas y campos; la desidia burguesa y su opulencia voluptuosa, a tono con el desmembramiento. Los versitos a la amada, a la luna, se mueven entre torreones de aceros, máquinas de producir mercaderías en series, hombres caídos con fatigas, etc.

Todos sus grandes escritores han sido empujados a esta contienda, ubicados en una u otra trinchera, en el capitalismo o en el proletariado. Esta ubicación no es oportunista, ni esporádica, responde a un análisis objetivo de las condiciones sociales en que se mueve ese país, con una economía deficientemente orgánica, desarticulada, por la dependencia de materias primas a otros países y por la super población. Estas influencias del medio afectaban a las clases intelectuales. Isidor Schneider nos ilustra sobre ese panorama psicológico: "Antes de que la crisis se hiciera clínicamente visible en la lucha de clases ya germinaba en la conciencia de los escritores una impresión de que en la vida contemporánea, el destino de todo individuo está más que nunca determinado por la suerte de su clase".

Y esta posición desmedrada del intelectual, desplazado de las grandes fuerzas que forman los destinos de los pueblos y desestimado como valor técnico, ha vivido como una clase dorada sin clase, con todas las angustias y tragedias del proletariado. Al oponerse al sistema burgués, al tomar actitudes irreverentes, se ha enfrentado a la injusticia burguesa y se ha ubicado entre las clases desvitalizadas, explotadas, ofreciéndoles a ellos sus ricas herramientas de combate, para realizar una liberación totalitaria.

Estos estados psicopáticos, tienen un arte dramático, despolarizado. Pero dentro de sus propias notas deshilachadas asoman los resplandores de la nueva época. Ese arte con despliegues de banderolas rojas o nacistas, con ruidos de cañones y con los destrozos humanos que se desintegran, son como los índices, como la mezcla horrorosa de la sangre vertida, que ha de unir un mundo en

decadencia con una paz más duradera y más humana. Los últimos patíbulos alemanes que se levantan para cortarles las cabezas a los marxistas, son como incensarios, que habrán de mostrar a las futuras sociedades la vía crucis de esa doctrina, tomada entre las encrucijadas de la vieja vida y la nueva, en el crepúsculo de la caída de los grandes magnates.

René Hesse en su libro "Partenau" describe los fermentos de esa materia social en putrefacción. Su héroe es un militar, el tipo del militar germano incubado en las altas clases sociales, fino, erótico, vestido como un muñeco para una parada de opereta cineasta yanki. Ha sido construído para desperezar el fastidio de las burguesitas y para producir un don de superioridad sobre las otras clases. El capitalismo ha forjado en él un "groom", lleno de charreteras, etc., para estimular sus fuerzas en defensa de la casta gubernamental. A cambio del decorado que le entrega la banca y la industria pesada, sirve como un perro fiel los intereses de sus amos y señores. En el vestón luce cruces de colores, cintas y otras escarapelas trabajadas por la industria. Desde los calzados bien lustrados, al monóculo, elemento de vidrio para producir buen tono, se nota el símbolo de una casta que dirige los destinos de un mundo en decadencia, de una raza fuerte que no ha podido desasirse de las influencias históricas de los hunos y los vándalos, sus antecesores guerreros, maestros del pasado en la ciencia guerrera, en las invasiones y en la destrucción de las ciudades con sus haberes de vidas humanas.

La vida para él era simple y sencilla. El arte, la ciencia, el Estado, todo eso y el resto del mundo, era un reflejo del arte militar, determinantes de la vida del soldado, de la acción tanjante de la espada acerada, de la longitud de los cañones. La guerra es un arte y una ciencia, superior a todas las artes y todas las ciencias, porque estas no acrecen en donde no hay poderío. Y es también un arte de reyes, de aristócratas, de señoríos. La guerra burguesa es anti marxista y marca entonces con cruces rojas los centros

sindicales rojos, los partidos políticos proletarios. Todos esos puntos, esas marcas sumadas, no representan más que una masa compacta de hombres, que pueden ser segados por las metrallas.

Frente a este héroe aparece otro, el nuevo héroe, firme, compacto, que bien podríamos simbolizarlo como una escoba. Es escoba y héroe. Esta escoba manejada por la masa, barre monóculos y princesas almidonadas, mercados de lujos y comandantes de empresas pesadas, frailes y burócratas, barre sin piedad y con fruición.

Partenau el héroe militar, el castado de una etapa militarista, manejado admirablemente por la aristocracia bancaria-terrateniente, se suicida como un vulgar actor japonés, haciéndose el hara kiri.

Pero no toda la burguesía militarista se suicida. Frente al terror del proletariado que avanza minuto a minuto en el amplio frente de batalla del mundo, se ha enfrentado a la tesis rusa y ha rubricado una antítesis, la dictadura de la bancocracia.

Así es también el héroe de otro escritor, de Ernesto Von Salomon. Ha de luchar contra el medio social hasta romper todas las dificultades para que el nacismo pueda ascender. Su héroe es el mismo que asesinó al judío Rathenau, uno de los genios políticos más grandes que ha tenido Alemania durante la guerra y con posterioridad a ella. Quiso salvar a su patria adoptiva del colapso por medio de una revolución industrial, racionalizando la producción y los consumos. Desde el alto sitial de Jefe supremo de los más grandes consorcios internacionales cuyos hilos pendían de su mano, propuso el traspaso lento y metódico de la economía individualista a la colectivista, haciendo intervenir los sindicatos patronales y proletarios.

El asesino Ernesto Von Salomon es llevado a la cárcel. Las buenas y perfumadas burguesitas llegan hasta allí con sus paquetes de besos y esquelas perfumadas. Abandona después la cárcel liberado por la alta burguesía, con la gran etiqueta de héroe, de vengador racial. Escribe entonces el

libro "Los Réprobos", en que el héroe es su propia personalidad, es su reflejo abultado por el gran espejo cóncavo de la réclame estatal y de los intereses de la clase nacional capitalista que sirve. Salomón tiene que pagar una deuda a la gran burguesía bancaria, que le transformó la cárcel en una garconiere, con envíos de hermosas y dulces mujeres, amables cargamentos de caricias. Era una deuda erótica que había que pagarla con un libro.

El héroe se enfrenta al proletariado y a los judíos, lucha y vierte sangre, però, después de haber trazado un plano combativo, un estadio de destrucción y muerte, como el anterior héroe, se suicida también, como si temiera la justicia inmanente de la nueva sociedad, o bien, que el espacio estuviera lleno de resonancias que fustigan despiadadamente el alma de los criminales.

Kern, el mismo Salomón, siente sin duda alguna la voz del martillo y la suave ondulación de la hoz, y ante la imposibilidad de acallar sus metálicos sones — que desgraciadamente para ellos, van en crescendo — en un gesto de odiosa incapacidad, de flagrante derrota moral, de impotencia desesperada, se suicida. Pero antes, ha tenido un gesto de héroe japonés, dice que los miserables no clavarán la bandera de justicia social sobre los muros vivos de su corazón.

Johan Irlen, personaje central de la novela "El Dr. Kerkhoven", de Jacob Wassermann, nos presenta las mismas anormalidades, pero, con otros matices. Johan siente que la vida se desgaja a su lado, que el pasado se esfuma entre las borrascas del presente y que todos los ideales se amotinan en una querella inevitable y dramática. Presiente sobre las líneas de combate de su espíritu en gris, un pequeño paisaje azul, tan lejano, sombreado con manchas de sangre y odios.

El análisis le desespera y horroriza. Está mordido por dos épocas. No pertenece ni al pasado ni al futuro, ha nacido en la vicectriz de dos rutas, en el ángulo crucial de dos etapas históricas. Este combate le presiona y martillea

las sienes. Las dos voces centrales multiplican sus sonidos rectos, para superarse en potencialidad dominadora: la una en un neurótico y fecundo crepúsculo, la otra en su claro amanecer.

Su alma no es otra cosa que un gran espejo en donde refleja los matices multiformes y polifónicos, de la querella alucinante. Camina por los cafés, por las Universidades, por su propia casa, como un desconocido, entre gentes combativas, de una misma raza e instaladas en el mismo espacio y que, espiritualmente pertenecen a dos mundos diferentes, a dos culturas, a dos épocas en combate. Unos y otros se columpian en dos pautas, o en una tercera que sirve de equilibrio, de resorte, de punto muerto. Las dos fuerzas se temen y se odian, buscando el oportunismo para abrir las esclusas del odio. Son como una suma de moléculas sin electrones que giran y rebotan en el gran campo de las luchas de clases.

Por entre estos escombros morales camina una mujer. Como el arte, la ciencia, etc., es un reflejo condicionado del medio. Viciosa, dinámica, escurridiza como una mujer sexo en funciones. El desequilibrio de la época le ha puesto sinuosidades especiales. Su alma, en germinación de etapas, se pierde lamentablemente en absurdos. Ema Aperling, la mujer, recibe los golpes en su cabeza y en su sexo, los puntos más sensibles. Indudablemente que ella no puede evitarlo, está "determinada". Las dos líneas rectas le atormentan el corazón al cruzarse en trayectorias dialécticas, como una gran cruz. Sale a la calle a buscar inspiración social económica para su destino y se dá de bruces contra los panoramas en hielo: los sin trabajos hacen cola en los almacenes de caridad, las fábricas producen cañones y gases venenosos, las máquinas sustituyen a los hombres y una bomba nacista, tiende a media docena de obreros en la calzada, mientras un loco del manicomio hitlerista grita: ¡Heil Hitler!, como si fuera el llamado de la muerte. Ante los coágulos de sangre que florean al sol y la estridencia de la muerte, Ema Aperling la viciosa, la saturada

de sexo, se quiebra como un junco, parece que su hermoso estuche de carne rosa para producir deleite mercantil, no ha tenido mercado y ha caído de fatiga. Pero no es solamente el hambre de pan, los hindúes no se fatigan, ni expiran en las cunetas de las calles, al contrario, se yerguen audaces al llamado del espíritu como las culebras ante la música. Es el rebote de la vida cuotidiana mancillada de vida asquerosa, de gestos políticos insanos, cuyo reflejo llega a las escuelas, a las calles, a los pasillos de los hospitales y a las casas.

Wasserman, dibuja un crepúsculo cargado de brumas y un pálido amanecer, que augura una lenta ascensión de tonos firmes y duraderos. Toda la literatura alemana anterior al ascenso del hitlerismo tiene ese tono, Hitler, le ha dado ahora su estilo, Frack, Grimm, Haken, etc., etc., escriben esa literatura que no puede ser comprendida por otras épocas, como no podemos comprender el goce de la crinolina. Se copia, se fotografía un estadio del derrumbe capitalista, sus gestos mohosos, la vida en desconcierto, como si todas esas emociones fueran un ramillete de flores paradisíacas, en delirio, con los tonos de los extravíos al máximum. Y ese arte, indudablemente, tiene sus relaciones, por ejemplo, con los panoramas de Nelyssen Haken, en donde aparecen los hombres sin pan, los gangochos humanos que deambulan como perros tras los desperdicios de la burguesía o con los personajes de Leonard Frank, con "La Unión de la Mano Firme", sacados del pudridero humano, o con los de Hans Grimm, que autopsian los cadáveres de un régimen capitalista en descomposición.

Camilo Mauclair, redactor en arte pictórico de "Le Fígaro" y "L'Ami du Peuple", al hablar del arte pictórico alemán, escribe: "El chancro central evidentemente está localizado en Alemania. Hay que ver las obras de un Mare o de un Luis Corinth: es cosa que no se comprende". "De esta pintura de lodo sangriento, y por la convulsión producida en una nación arrogante y vencida, proceden estas tendencias, este odio hacia la naturaleza y la gracia, esa

perversidad freudiana, esa pasión por lo feo en sí, esa ráfaga teratológica, esa barbarie agresiva que hace del cuerpo humano una cosa espantosa y de la naturaleza una pesadilla". "Desde hacía sesenta años, Alemania era el receptáculo de la pintura más ampulosa y más mediocre de Europa, y ahora se ha lanzado de un salto a la demencia de su **expresionismo**".

La **interpretación** que hace del arte de crisis alemán, no es del todo justo Mauclair, el viejo crítico francés que lleva entre sus pliegues oratorios un arcabuz de prejuicios estéticos, es chauvinista, aristócrata en el arte, anti freudiano, anti marxista, anti bolchevique. Tiene una concepción primitivo para apreciar las formas desordenadas del arte alemán pre-Hitler, por esta circunstancia, culpa al extremismo social de esta bancarrota, diciendo ingenuamente: "El extremismo pictórico corresponde exactamente al extremismo político y social. Sostenido por los mismos periódicos, recluta los mismos indeseables, obedeciendo a la misma disciplina y con igual resolución cínica. Abusa de los mismos juveniles y efusivos corazones, y está movido por los mismos escépticos, ávidos de matar y autopsiar el alma francesa para ver de que materia está formada".

Sospecha—porque la interrelación es gráfica—de que hay un nexo entre la crisis y el arte, pero ese arte, no puede ser extremista, no puede ser la síntesis dialéctica de los planteamientos sociales económicos que mueven a las clases trabajadoras en determinadas circunstancias de luchas. El arte camina a la retaguardia, se vicia, se destruye, ambula por todos los principios y locuras, como lo hace toda la superestructura. Está al mismo tono con la economía destrozada, pero, no puede estar a tono con las ideologías que mueven a las masas proletarias en sus interpretaciones fundamentales, porque es la economía la que determina el arte y el arte de crisis, no es arte proletario, o arte extremista. Este hecho está testificado por el propio Mauclair al hablar de los envíos de los pintores soviéticos a

los salones parisienses. Dice de ellos: "Toda la pintura europea se ve atacada de una especie de eczema, de lepra, de sarna, de erisipela o de lo que se quiera llamar. Al lado de semejantes absurdideces polícromas, nuestros Derain, nuestros Goerg y nuestros Vlaminck, todos nuestros fauves no son otra cosa que tímidos corderillos, (relaciona la pintura francesa con la de Inglaterra y Bélgica, y en especial con los países que considera más desquiciados en pintura: Holanda, Hungría y Alemania) y hasta los dibujos de los alienados resultan razonables. Sería preciso la pluma rabiosa de un Huysmans para analizar estas psoriasis, estas herpes y estos bubones. **CONTRA TODO EVENTO, LOS PINTORES DE LA U.R.S.S., AUNQUE BASTANTE BARBAROS, IMPRESIONAN POR SU EVIDENTE SINCERIDAD DE REBUSCA EXPRESIVA. SE PERCIBE EN EL CONJUNTO DE SUS OBRAS LA EMOCION DE UNA GRAN SACUDIDA: SON RACIALES, SON BORROSOS, PERO NUNCA PUERILES".**

Y agrega al final lo que hemos anotado, que "el chancro central está en Alemania".

Y ese arte burgués en decadencia—según Mauclair—pútrido, enfermo, no es atacado por burgués, sino, porque está comandado por "Los hombres de esta Tercera Internacional, que triunfa hoy de tantos Kerenskys artísticos".

Y ese crítico, burgués en esencia, que no tiene idea del materialismo en el arte, que reniega de él, como reniega febrilmente, con locura, del freudismo, tiene, sin embargo, perdidas entre un mar de frases huecas y tontas, afirmaciones como esta, que pueden salvar un libro por la síntesis: "Cada época tiene los artistas que se merece", con ello, responde a este principio que expusimos: el arte es el reflejo de las épocas, que lo es de su vida social y que en última instancia, son los estadios o etapas del proceso evolutivo de la economía, que Marx enunciara como dialéctica.

Los Cahiers d'Arts (Cuadernos de Arte) abrieron una encuesta sobre la crisis de las artes plásticas y todos los estetas que participaron en el llamado de la revista parisiense, estuvieron de acuerdo que ella era un reflejo de la crisis económica. René Huygue, expone que ello se debe a la posición antagónica del arte frente a la vida actual. Dice: "Está demasiado separado de la vida, ha llegado a ser demasiado un acto de afirmación individualista", agrega que "están al margen de las cuestiones vitales" y que ha transformado a los artistas en "autómatas sin alma, entregados a sí mismo, perdían progresivamente la humanidad de su origen para convertirse en ciegos mecanismos abstractos".

Y cuando aparecen interpretaciones que intentan seguir el ritmo de los acontecimientos, ellas se pierden porque están fuera de foco, no pertenecen al minuto, no interpretan el segundo, porque la materia camina más de prisa que el pensamiento burgués, anquilosado, deprimido, sin vitalidad propia para renovarse.

Paralelamente a ese "arte por el arte" intrascendental, su antitético amplía sus simpatías por la lucha de clases y participa en la conquista de las nuevas formas desprendiendo a los artistas de la peligrosa pendiente de vulgares servidores.

Siendo las actuales condiciones económicas deficientes, la cultura tendrá que moverse a este mismo ritmo, es por ello, que el arte en su producción genérica es reformista, porque es el reformismo el nuevo estilo social económico que sirve de transición al progreso en la presente etapa. Este arte pequeño burgués no pretende soluciones integrales en arte, bordea los problemas, sin la vivacidad suficiente, sin el poderío tenso, para saltarse las etapas. La lógica marca este sino. Sólo los grandes cataclismos económicos sociales, procrean iguales modificaciones en el arte.

El colapso guerrero del 14, toda esa literatura de malezas post-guerra, sigue influenciando la producción actual.

Es un arte super estructurado compulsivamente por los diversos países reaccionarios. Como rebelión, como negación a él, la infraestructura afianza el realismo, estadio importantísimo que lleva entre sus pliegues sincronizaciones del arte futuro. No podemos decir que es un arte de masas, pues, el arte de masas, no puede desenvolverse, sino en una economía de masas, en otro medio será un injerto, con producción esclerótica.

Los diversos estilos del arte alemán, no son más que diversidades y variedades de estilos sociales que se movilizan en los sindicatos, en las calles, en los estrados de las oficinas gubernamentales con una locura casi mesiánica. Hay todo un desfogue emocional. Hasta la música pierde las cuidadosas filigranas arquitectónicas haciéndose áspera, a tono con la vida que no es "rítmica", que está en variante, en pleamar, en discordancia.

El individualismo que es el molde del régimen capitalista, se hace cada vez más egocentrista, aunque mueva sus personajes en un medio social extrovertido. Algunos grupos conjugan el arte con las bases y se hace entonces una producción pre revolucionaria, creando un nexo, que habrá de unir el arte del siglo XX, con el arte revolucionario. Ya existe esta tendencia que toma cada día mayores modalidades y firmezas y que ha servido para que Malreaux afirme: "Hoy resulta que, si las masas no ven el arte, la fatalidad de la técnica hace que el arte vaya a las masas".

Por otro flanco, el capitalismo individualista a outrance, crea un arte individualista cerrado, impermeable a las disquisiciones de la nueva época. Tiene entonces su concordancia. Ese arte, como esa economía, se ha desglosado de toda manifestación colectiva.

Se han fijado quizás un poco arbitrariamente los años comprendidos entre 1920 y 1930, como de dominio del arte individualista, cuyos exponentes más altos han sido Gide, Proust, Valery, etc.

Se ha tomado a Gide como el símbolo de esa época, porque muestra—como ningún otro escritor—la influencia del medio sobre su psiquis. En ese traso efectúa un arte individualista puro, integral, pero, inmediatamente que ha terminado el reinado de la época, el alma de Gide se mueve desesperadamente en una querella de moldes y evoluciona violentamente al compás de las condiciones del medio.

Después del año 1930 el arte se afiebra, fiebre que nos dice que en su anatomía se producen serios trastornos. Gide sigue el mismo proceso, de pulso acelerado, zigzagueante, de acciones y reacciones violentas. Se identifica con su época y comulga públicamente con esa variedad de tonos, cuya nota céntrica es el izquierdismo, suave reflejo rojo que emite la Rusia Soviética con sus compases quinquenales. Es un arte de inquietud, febril. Gide se moldea, quema sus alas. burguesas y hace profesión de fe marxista.

Pero Gide no se ha podido desprender totalitariamente de su época, fuertes amarras lo arrastran al período anterior. Afirma que su alma es dialéctica, que sigue el ritmo de los acontecimientos, pero, sus libros, sus emociones pasadas, son como grandes manos que lo toman del faldón emotivo y lo inhiben, lo desquician y lo desubican. Su libro sobre la Rusia Soviética nos dá el tono de su emotividad que no se ha desprendido de la cáscara burguesa, pero, paralelamente tampoco convive con ella, afianzando sus primeros pasos en una marcha acelerada al futuro. Las nuevas condiciones del mundo le ofrecerán hermosos aportes, que harán de él un representante de las nuevas estéticas sin reservas, tal cual lo fué Gorky, que en sus primeros tramos de la revolución soviética fué contra revolucionario, para ser después su **leader.**

Los antimarxistas suponen — en su ignorancia — que debiera existir en la época potencial del capitalismo, un arte similar, de gran envergadura. Olvidan que la potencia anterior a la guerra y posterior a ella, no ha sido una potencia natural, sino ficticia, provocada. El alza de la actual economía a los mismos deslindes de 1914, se ha conse-

guido con la planificación armamentista, por la construcción de caminos, ferrocarriles, aeropuertos, instrumentales de transportes, etc., etc., todo ello con una sola finalidad, la edificación de un mundo para provocar una guerra y movilizar sus escuadras y sus alimentos para la invasión o la defensa de sus fronteras.

El hambre, la prostitución, todos los fermentos subsisten y las cifras de alza de producción, pueden tener este sentido que se ha transformado en un clissé mundial: "Enriquecimiento de los ricos y mayor empobrecimiento de los pobres", y el balance a **grosso modo,** no puede ser considerado como una época de plenitud. Pero este gráfico que pudiera ser insuficiente para medir el estado de bonanza de las clases medias y bajas y con ello, medir la quiebra del arte, podría ser complementado con los movimientos insurreccionales, por los períodos de permanentes inquietudes sísmicas en las capas sociales.

A la rebelión de las masas, a los fermentos culturales, responde el capitalimo con la ciencia del psicoanálisis, con la represión, con la violencia, que, freudianamente procrea la neurosis, estado patológico que tiene sus más altos puntos en Alemania, Italia y Japón, cuerpos deprimidos por esa ciencia usada por la política reaccionaria, involutiva, de tesis.

Tienden estas violencias psicológicas a hacer desaparecer los complejos de rebelión.

El "reflejo condicionado de Pavlov" lo usan para estimular la producción, para inflarla. Esta teoría ha sido observada por este biólogo ruso en su equipo de perros experimentales. Todos los días hacía sonar una campana a la hora de almuerzo. Estos sones estaban íntimamente relacionados con la comida. Cuando los perros habían vinculado la comida a esos sones, como si existiera una concordancia, Pavlov movía los badajos y los perros salivaban, preparando los elementos para la masticación.

El capitalismo mueve también los grandes badajos de la NIRA, hace sonar la campana de la producción intensi-

va. Todo está en crisis, los Bancos, las industrias, las minas, los campos. Pero Roosevelt excita las alas de su Aguila Azul de la "Prosperity" y automáticamente, se saliva, es decir, todo el dinero congelado en los bancos sale a la superficie para invertirse, para mover los intestinos de la economía, la sabia de la producción. La secreción interna toma grandes volúmenes, entregando salarios a los proletarios y clase media, los salarios movilizan la producción estancada, hasta realizar un ciclo de producción anormal, por reflejos condicionados.

* * *

Las interrelaciones del freudismo con el marxismo habrá de aportar nuevas doctrinas combinadas para intentar esfuerzos de masas y vencer las oposiciones capitalistas al desenvolvimiento social. El sondeo del alma buceado a través de especulaciones sexuales, no aleja las doctrinas marxistas, al contrario, las afirma, ya que los fermentos, las ondulaciones, las afirmaciones fijas, las ideas epilépticas, no son más que manifestaciones orgánicas, materiales. Es la materia quien recibe las influencias psíquicas del medio. Franz Werfel, novelista ruso, escribía estas curiosas palabras en 1893 y que hoy sirven de puntos de referencia para la unión de esas dos escuelas de Marx y Freud: "Lo que el mundo pre científico llamó alma no es más que la super estructura psicológica de este dinamismo económico. La vida psíquica del hombre está completamente determinada por el quimismo económico. Si la organización humana llega algún día a dominar las fuerzas anárquicas de la tierra y sus fuerzas económicas, se producirá en la organización social sin clases una estabilización en la vida psíquica. La vida afectiva y volitiva del individuo, será amortiguada como la luz de una lámpara, en beneficio de la conciencia colectiva, lográndose así la máxima felicidad terrenal. (Supresión del sufrimiento por el colectivismo, ras-

go oriental)". En estas palabras antiguas, están compendiadas las aspiraciones de los marxistas freudianos, que buscan un nexo, una armonización, entre la estructura biológica y la estructura social-económica.

No pueden existir diferenciaciones entre esas dos escuelas. Los psicoanalistas integrales al 100 x 100, pretenden encuadrar la vida anímica en la libido, sin hacer intervenir factores sociales-económicos, pero, las conquistas trascendentales que hace el materialismo de Marx en todas las ciencias, le ha ubicado también en el tabú freudiano y entre ellos se ha entablado una querella dialéctica, cuyos frutos son la seriada de libros: "Psicología y Materialismo", "Freud y Marx", "Biología y Marxismo", etc.

El alma del hombre, su espíritu, nos dice Marx, está estructurado por las condiciones sociales. Indudablemente que estas condiciones determinan la libido, base en la que fundamenta Freud su escuela psicoanalítica. Las dos tendencias pueden sintetizarse en este pensamiento de R. Osborn: "Mientras que el psicoanálisis puede ser definido en líneas generales, como la ciencia que trata de los impulsos y deseos del hombre, en forma similar podemos decir del marxismo que es la ciencia que se ocupa de las condiciones exteriores que permiten el logro o frustración de aquellos deseos".

Como reacción a la destrucción del arte capitalista y como reflejo de la caída vertical que lleva el capitalismo, nace en la infraestructura nuevas modalidades de arte revolucionario.

Ese mismo arte de quiebra que cubiletea entre las sombras de la crisis, no es simplemente un tumor estético, hay algo más, mucho más, hay líneas, manchas, estructuras en amibas. El propio Picasso, intrascendental, que trata de romper la cáscara del arte, dejando su fruto, ha recogido de la España en vía crucis, un nuevo repertorio estético, toda una madrugada de arte viril, emocional humano. Sus aguas fuertes "Sueño y Mentira de Franco", con sub-título "acto de execración del atentado de que es víctima el pue-

blo español", nos dicen que, tras las pinceladas vacías, los coloridos dominados, las nuevas proyecciones de notas de Picasso, duerme aplastado por el capitalismo un corazón en ciernes, en vías de realizarse.

México, en su querella contra el capitalismo de Wall Street y sus explotadores nacionales, ha realizado también un arte nuevo, especialmente en la pintura mural. Orozco, Montenegro, Rivera, Siqueiro y docenas de otros artífices han utilizado los frescos murales, para copiar la revolución en marcha de ese país. Es un arte de masas, incubado en la transición de un proceso, en la guerra entre el capitalismo y el socialismo. Han dejado escrito en las paredes universitarias, en los edificios públicos, la nueva estética que invita al pueblo a pensar seriamente en su destino. Es una pintura cultural, en que aparecen las batallas, sus generales, sus soldados pobres, campeando por la entrega de tierras, y medios de vida a los campesinos y al proletariado, y las oposiciones del capitalismo simbolizadas en politicos audaces, banqueros, etc.

Este arte de propaganda, de plasmación de una sociedad inédita, sólo ha podido realizarse con el aporte materialista: paredes lisas preparadas con cemento. Las condiciones mecánicas de la arquitectura mural han participado en la creación de este arte para el pueblo.

Los frescos murales representan la conquista más hermosa de la lucha del pueblo mexicano con sus opositores. Son elementos trascendentales para la difusión y afirmación de los principios ideológicos en combate, pues, son ricos en sugerencias emotivas y es a la vez un motivo de unidad racial, estética, ideológica, etc.

ARTE REVOLUCIONARIO

Al período clásico en arte sigue el período pre-romántico. El clasicismo es combatido y vencido por el fermento revolucionario que mueve a toda la Europa. El clasicismo entonces era una escuela que estaba íntimamente amarrada al régimen feudal. Por el contrario, su antitesis, el pre-romántico, era de factura revolucionaria, que levantaba como bandería los nuevos ideales. Portaestandarte de estos es Rousseau, que actúa con un grupo efervescente de artistas que se sitúan en las primeras brigadas de combates, para vencer la escolástica, la doctrina cuyos fundamentos principales son afirmaciones filosóficas de Aristóteles y sus discípulos, (escuela aristotélica).

Junto con Rousseau se destacan en Francia, Diderot, Voltaire, D'Alembert, Helvetius, D'Holbach, etc. En Alemania dirige esta vanguardia Lessing y en Rusia Radichther.

La intelligentsia europea se moviliza para destruir la vieja sociedad que se sostiene por medio de guerras, revoluciones y dictaduras, apretando más y más el torniquete de las especulaciones, de la explotación de las clases productoras.

Este fenómeno es igual al proceso que se gesta ahora por las brillantes brigadas de los intelectuales del mundo. Se puede afirmar en estos momentos, a la altura de esta etapa 1939, que las representaciones más altas de los intelectuales del mundo, trabajan por la caída del régimen capitalista y por el advenimiento de una nueva sociedad con aportes morales económicos democráticos.

Las élites en ciertos momentos de la historia, en que se juega el proceso más trascendental, del combate entre las viejas y las nuevas modalidades, en el período crítico, suman todos sus haberes emocionales a la contienda y deciden como en esa época de la caída del régimen feudal, el triunfo de la revolución francesa.

Todo es igual a hoy, solamente que, la zona revolucionaria ubicada en Francia, ha sido trasladada a Rusia.

Y otro hecho importante no negado por Marx y que Engels supo hacer valer en todos sus escritos. No es solamente la economía la que determina la caída de un régimen, hay también factores psicológicos como los sustentados por las élites intelectuales. Mientras todo se derrumba bajo el impulso destructor de las leyes de la naturaleza, las élites mantienen su vitalidad, insuflándolas al futuro. La mecánica de la vida le ha dado un valor trascendental a estas fuerzas, tan desestimadas por la historia: el dominio de las élites. Es verdad, **que desaparecidos los estadios** de dominio de la espada, reaparece la justificación y la reivindicación. En Grecia y en Roma, se esfuman sus grandes comerciantes ante el relieve de los escritores, escultores, etc.

La querella entre clásicos y pre-románticos es rica en valores, de una fertilidad asombrosa, como si la grandiosidad histórica determinara esta multiplicidad de emociones, este aumento de volúmenes de ritmos espirituales al servicio de una época. Esta afluencia de élites ha marcado esa fecha con el rubro: época de las luces.

Los pre-románticos son los vehículos entre el clasicismo y el romanticismo. Son los poetas los que primero hacen vibrar sus canciones de combate, seguidos después por todas las otras ramas estéticas. Este movimiento se inicia a mediados del siglo XVIII. En Alemania tiene dos impulsadores, Goethe y Schiller, pero, es en Francia donde toma características potenciales que influyen en los destinos del mundo.

Esta exaltación de los estetas franceses, tiene sus raigambres en la crisis social que ataca a Francia y responde a la misma potencialidad de la masa que se entrega íntegramente al combate. Se refleja en la escultura con Rodín, en pintura con Delacroix, en música con Parsifal, etc.

Por el proceso dialéctico que hemos enunciado en otras páginas, el pre-romanticismo, como el romanticismo, no han

podido desprenderse de la herencia literaria del clasicismo. Subsiste el idealismo caballeresco de leyenda, las creencias totémicas, los mitos incubados por la escolástica. Es el mismo imaginismo que viaja por otros linderos, por planos más regulados por las nuevas conquistas, el sentimentalismo ha abandonado la caballería, pero se nutre de iguales ensoñaciones, cuyos símbolos aparecen en los artífices con sus extraños trajes caballerescos, con corbatas echadas al viento y con sombreros de alas anchas, ampulosas como las ideas. Sus caras son pálidas, como si quisieran reflejar las hondas preocupaciones anímicas, sus ricas especulaciones sentimentales, sus hermosos tejidos emocionales.

La posición revolucionaria era intelectual. Se habían impuesto al clasicismo representado por un feudalismo decadentista, y ganada la revolución, se enfrentan también a la burguesía, que organiza una cultura individualista, negando la colaboración a los equipos de los intelectuales que le dieron el colorido, el tono.

Imaginistas, caballeros del ideal, soñaban con un socialismo utópico, el que habría de dirimir las profundas contradicciones de los hombres con el Estado. No podían claudicar de su participación revolucionaria y olvidar las primeras voces, como la de Desmoulins, que exaltaron al pueblo al grito ¡a las armas! y que abrieron las primeras barricadas. Esa voz de Desmoulins ha quedado esterotipada en la historia y es el primer aviso que resuena— desde entonces— en todas las revoluciones del mundo. Tampoco podían olvidar al poeta alemán Heine que exaltó en su patria el materialismo, el uso de la física y de la química, que se tradujo en creación de un aparato productor gigantesco. Heine no solamente distribuyó principios políticos, sino que sus versos tuvieron las modalidades, los paisajes, los contenidos de ese combate, como en los intitulados "Los Tejedores", que objetivizaron la lucha de clases en los levantamientos textiles en el mes de Junio de 1844, manchada con la primera sangre de la lucha burguesa.

El revolucionarismo era romántico, de pura cepa idealista, con impulsos incontrolados, pero, a través de la querella se ordena, se estructura y se ubica en el plano que anota Schneider: "La gente de letras transformó sus expresiones revolucionarias en una actividad revolucionaria y realista", cuyos reflejos permitieron la "insurrección del individuo contra la sociedad... De la pasión contra la ley... Del sentimiento contra la disciplina..." Evolucionaba así de arte romántico, ingenuo, dulzón, egocentrista con introversiones limitadas, a una participación activa en los destinos materiales de la sociedad.

Este materialismo se hace cientista, afirmado en creaciones físico-químicos.

Debido a estas variantes, el romanticismo no tiene una definición que englobe todas sus etapas, aunque, en síntesis, es un arte de lunas encendidas, de caminos con arboledas, de plazoletas con surtidores de aguas polifónicas y lagos platinados.

Este arte pre romántico y romántico, ha de influir poderosamente en el siglo XX, haciéndose intelectual por excelencia.

Ninguna escuela ha explotado con mayores entusiasmos y demagogias el llamado "arte por el arte". Se hace un arte de sacerdocio, de élites y para élites, para iniciados.

Se produce después una lucha entre parnasianos y un grupo de disidentes representados por Daudet, Maupassant, Richepin, Rostand, etc., de cuya querella nace la escuela simbolista con sus **leaderes** Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, etc.

Los simbolistas se adentran más y más en su espíritu, en su narcisismo, afianzando un individualismo extremista. El simbolismo es la fuga del arte hacia panoramas metafísicos, es la huída de la vida social, haciéndose abstracta, modelando un arte sub consciente.

El simbolismo, por antítesis, estimula el realismo que se manifiesta por la copia de la naturaleza, vinculando al hombre a todas las actividades materialistas.

El romanticismo francés es la pérdida para el artista de todo vínculo social económico con la sociedad. El régimen burgués le expulsó de sus cuadros sociales no dándole ninguna ubicación técnica educadora. Este romanticismo, o sea, la frustración de aspiraciones estructuradas, que vibra en la poesía, en la pintura, en la música, en la filosofía, etc., tiene también sus diapasones en la política, exaltando el socialismo utópico, lleno de ampulosidades y proyectos absurdos, afianzados en la fantasía más pura e ingenua.

Esta posición—lo hemos dicho—arrastró el arte al realismo. Movimiento que "surge allí en donde ellos están en desacuerdo con la sociedad que los rodea", afirmación de Plejanov y que Adriano Tilgher complementa: "Es un fenómeno humano..., es una nueva intuición... que trata de manifestarse en todos los dominios del espíritu...", y que Blanco Chaves amplía, diciendo que fué como "una reacción contra el romanticismo en lo que tenía de falsa interpretación, en insuficiente realización, en lo que se separaba de la realidad humana, de la verdad social y de los perfectos medios de ejecución estética, en lo que era en resumen, improvisación y simplismo". Este nuevo arte aparece en 1850 aproximadamente bajo el rubro de Parnasianos, cuyo jefe era Leconte de Lisle, seguido después por Francisco Gautier, Teodoro Bambille, Baudelaire, etc. Estos no le dan todo el colorido realista, pero, la separación con el romanticismo es definitiva y son los primeros balbuceos de un nuevo materialismo, desglosado del cristianismo, dominando a las tendencias místicas en todas las fuentes culturales y reiniciando el movimiento de Rabelais, que había sido extrangulado por la historia.

Este movimiento realista es de conjunto y es un fenómeno que puede ser aplicado a todos los países que sufren grandes conmociones. James T. Farrel, al hablar sobre un progreso social en Holanda, nos dice (y nos explica por su

sentido genérico, lo desarrollado en Francia: "Así como la Alemania desunida produjo una filosofía clásica tendiente a compensar la falta de unidad material y nacional moviéndose hacia una concepción de unidad espiritual que alcanza su cúspide en Hegel, así una Holanda desunida y oprimida ha dado a luz una literatura de nacionalismo cultural y folklórico céltico".

* * *

Los hombres de la calle, el proletariado de las fábricas, el campesino, la masa, hacen la revolución, pero quienes la estructuran, la dirigen y la llevan a feliz término son los intelectuales. Ellos le entregan la emoción medular, los cartabones.

La revolución rusa tenía esa élite que recogió la emoción rebelde de la calle, el impulso colectivo insurreccional; hombres intelectuales, de una fuerte disciplina espiritual, no contaminados por el régimen burgués y superados por la antítesis. El escritor indoamericano, García Calderón, dice de ellos: "es una orden religiosa, la orden del ateísmo, escribe ingeniosamente un escritor; grupo ascético, duro con los demás y consigo mismo, minoría activísima".

El esteta revolucionario se forja dialécticamente, oponiéndose a la tesis capitalista con relieves firmes y profundos, recogiendo las experiencias históricas, especialmente de la revolución francesa que fué íntegramente comandada por los intelectuales. "Hoy—el porvenir de la Intelligentsia—está ligado enteramente a la suerte de la revolución", escribe Cassou, uno de los obreros del intelecto que mayores aportes nos ofrece en esta querella social.

Ante el panorama del mundo, la prosa y el verso proletario, o de simpatizantes del proletariado, se inflaman de arrogancias triunfadoras, de afirmaciones de fe, como se encienden los grandes focos de luces en las ciudades oscurecidas. Son frases cuajadas de voces delicadas, de verdaderos éxtasis por una casi redención social.

Se abandona el arte de café, erótico, grasiento y alcoholizado, y se hace un arte de hombres y para hombres. Ya no aparece la costurerita despertando resabios febriles, ni la pipada de opio, ni la cerveza con sus canciones de guitarras. Ahora, se margina el dolor de los hombres enjaulados que son procesados como a fieras por el fascio italiano, o la rotura de esos dos cerebros a golpes de culatas de carabinas, de Liebknecht y Rosa de Luxemburgo en Alemania.

Pero al arte revolucionario, debemos anteponer el arte pre-revolucionario que acometiera su etapa con brillo. Seguramente el arte ruso es el que ha influenciado mayores zonas humanas para liberarlas de su esclavitud social. La mayor parte de los artistas actuaban bajo la bandera Tierra y Libertad (Zemlia y Volia), de tendencias idealistas, que pretendían un régimen de buena voluntad, de caballerescas interrelaciones humanas, de fraternales acuerdos. Ellos son los que preparan la huelga insurreccional de 1896 en San Petersburgo, que debía procrear un año más tarde la organización del primer partido marxista, el Social Demócrata.

Todo el proceso pre-revolucionario ruso, la guerra sostenida contra el zarismo y sus barones y su desenfreno de sangre y odios, con una dictadura estatal que es muy difícil pueda ser superada por otro país, debía movilizar el espíritu intelectual y sumarlo a la defensa del pueblo.

La rebelión coordinada de las masas, trabajada por un poderoso sentimiento de justicia y de paz social, tuvo en los intelectuales rusos sus más fervientes defensores. Toda la plana mayor del arte burgués se puso al servicio de las nuevas ideas, o simplemente, llevaron a sus libros el drama profundo que se desenvolvía en el alma rusa.

Dostoyewsky, Turgueneff, Tolstoy, etc., sirvieron a los movimientos insurreccionales con sus personajes apretados

de angustias y de problemas insolucionables. La miseria y la vía crucis humana se levantaban como pequeñas banderolas insurreccionales contra la vida que no era otra cosa que el reflejo de la explotación de los barines contra los campesinos, o de los señores feudales de la industria contra los proletarios.

Subconscientemente interpretaban uno de los procesos más interesantes de la descomposición social de un pueblo, saturado por la inconsciencia religiosa de una casta en decadencia, que se preocupaba más de los problemas de la magia, del buen vivir y de la represión sangrienta, que de la solución metódica y armónica de su economía retrasada, que no había roto todavía el capullo medioeval.

Esta literatura pre-revolucionaria es rica en valores. La gran tragedia debía fecundar almas poderosas, mover espíritus con toda la intensidad que tenía su drama. A grandes catástrofes, grandes historiadores, como si el panorama oscuro y horrible, removiera los sentimientos intelectuales hasta en sus últimos rincones, para salvar una parte de esa tremenda caída en ríos de sangre. Ellos fueron los precursores, los avisos luminosos que indicaban el precipicio. Pero los barines estabán demasiado preocupados con sus iconos, con sus reales hembras parisinas importadas, pensando siempre que el tramo de la decadencia era un problema policial, de aumento de cárceles y de fusilamientos en masas, intensificando por el otro extremo la explotación desordenada de las clases más pobres.

En esa época no podía hacerse una literatura con crema. "¿Era acaso el momento oportuno—decía Gorky—para escribir sinfonías, cuando toda Rusia se preparaba siniestramente para bailar el "trepak"? Los acontecimientos conducían a la inminente catástrofe".

Y la inminencia de la catástrofe, era adivinada por delicados temperamentos como Tolstoy, adherido fieramente a la cáscara burguesa por herencia y por cultura. Baluarte de la alta burguesía, aristócrata, recibió el llamado de la conmoción. Como en esa fecha no se habían clarifica-

do las doctrinas sociales y los acontecimientos no podían volcarse en continentes firmes y duraderos, Tolstoy, con una pléyade de escritores fueron simples marginadores revolucionarios, historiadores, intérpretes subconscientes de una de las etapas más dramáticas y fecundas de la historia, proceso de traspaso de la vieja sociedad a la nueva, con resplandores siniestros y paralelamente, con probabilidades de resurgimiento sin superación en el mundo.

Tolstoy puede ser el arquetipo de la época. Siente el drama, lo vive con profundidad hasta hacerle perder la noción armónica de su fisiología. No creo — y en esto no estamos de acuerdo con los discípulos freudianos— que las actitudes histéricas de este genio no tenían otro reflejo que la herencia, y que sus inquietudes, se movilizaban bajo el imperativo de la epilepcia. Seguramente puede haber alguna herencia biológica, pero, los freudianos que se han encastillado en sus doctrinas en forma unilateral — excepto la nueva corriente que busca contactos con el materialismo económico— no han sabido relacionar las inquietudes psicológicas y sus variantes, con las inquietudes sociales y sus variantes.

Quizás convendría ampliar este concepto. No es una casualidad de que todos los intelectuales rusos no conocemos oposiciones entre los representativos de esa época — tengan el mismo o parecido temperamento. Explotan las vetas del dolor con un verdadero sadismo. Se filtran por los diversos orificios del alma, por los más sutiles y desentrañan todo el material emotivo, succionándole las más ricas vetas de angustias, con las que adornan a sus personajes. Todo el capital emotivo de entonces es patéticamente dramático elaborado en las profundidades de las minas del alma. Todo sale fuera con horrores y preocupaciones que deslindan en el delirio, en la morbosidad.

Este mismo fermento se produjo en la crisis pre capitalista de Europa. Las escuelas de esa fecha tienen parecidos o similares problemas psicológicos. Creemos que es aventurado catalogar a todos los personajes que producen

un arte tipo "detraqué", como que están movidos por agudas crisis de neurosis específica, por el contrario, creemos que la psicosis en estos estetas, pudo haber sido pasiva y leve en un período de tranquilidad social y que se exaltó al ritmo de la neurosis social. El medio les ha dado el tono. Esto ha sido expuesto gráficamente en diversos capítulos de este libro.

Personajes pasivos como Andreieff fueron arrastrados por los acontecimientos revolucionarios de su época, hasta formar con los proletarios en organizaciones contra la opresión y el crimen. Detenido en sus primeras actividades, reacciona ante el terror y controla su espíritu, abandonando la acción coordinada, para no ser más que un fotógrafo psicológico de la vida supra sensible afectada por el materialismo económico.

La síntesis del arte ruso pre-revolucionario, es demoníaca, desgarrada, febril, angustiosa como un parto. Todo ello — lo hemos dicho — es un diapasón de la vida social. La política megalómana, manejada por déspotas inconscientes, por místicos libertados de los conventos, debía producir un estado social desorbitado, sin polos, en donde el sacerdote ortodoxo encontraba sus mejores semillas para sus cosechas religiosas. Era en realidad un cuadro clínico y repitámoslo de nuevo, cuadro que debía plasmar y cultivar temperamentos como el de Tolstoy, Dostoyewsky, Andreieff, etc., etc., manojo formidable de hombres intelectuales de una riqueza emocional tan intensa, que sólo podía ser fecunda en esa zona de **delirium tremens** colectivo.

Todo estudio serio y ecléctico sobre la neurosis de estos escritores, que se aleje de este panorama es incompleto y unilateral. La ciencia freudiana todavía no ha penetrado a los centros más vitales del alma, quedan escondidas zonas inexplotadas, que no podrán ser descubiertas con los instrumentales que usa la ciencia actual; deberán crearse nuevos métodos que se integren con los nuevos aportes de otras ciencias que desconocen los viejos freudianos, o sus iniciadores. Felizmente estas herramientas se están cons-

truyendo, y en fecha próxima habrá una luz más exacta sobre estas eclosiones psicológicas de la Intelligentsia.

Esta neurosis sigue su ritmo en la revolución soviética, en la primera etapa comunista, que lo fué de guerra contra la burguesía. Su tono debía ser encendido y violento, recién se apagaban los incendios de la revuelta, las brasas ardían todavía y la contrarrevolución asomaba sus ojos enloquecidos de violencias en las fronteras que miran a la Europa.

Setguei Essesine escribía bajo ese influjo de guerrillas y temores contrarrevolucionarios:

Nosotros aplastamos con los pies la docilidad.
[filial
y, sin descubrirnos la cabeza,
avanzamos impúdicos,
los pies cruzados y levantados en el aire.

Vosotros no amais nuestra risa sangrienta
y no os agrada que no lavemos las toallas mil veces
[lavadas
y no os agrada que nosotros osemos
lanzar nuestros ladridos ensordecedores: ¡Gua!
[¡Guau! ¡Guau!

Nosotros, nosotros, nosotros, estamos en todas
partes,
en el escenario y en el teatro;
no somos los líricos azucarados,
sino los guiñoles ardientes.

Y estos versos de Chercheniewibel, que han sido considerados como "galimatias intraductibles" por Lydia Krestowsky, interpretan los movimientos pasionales de ese estadio social y especialmente, los escondidos movimientos psíquicos, inmaterializados, que sincroniza el alma

oculta, subterránea, movilizada en estos grandes trastornos por canales ocultos.

Decreto:

Sobre la literatura de las paredes
sobre las decoraciones picturales de la calle,
sobre los balcones que dán a la música
y sobre el carnaval de las artes.

J. H. Frandsen al hablar de la literatura rusa recuerda el arte pre-soviético de los siglos XIX y XX, cuyo héroe "era un Hamlet pálido, vacilante, atormentado y reconcentrado. El héroe ruso era pasivo; su actitud hacia la vida circundante era negativa. Este héroe fué llevado en la literatura en los primeros días de la revolución, cuando la gran mayoría de los escritores eran todavía de la época anterior, y cuando la necesidad de decidir su elección entre los dos mundos que luchaban, intesificaban sus torturas psicológicas."

Y esos escritores anteriores a la revolución, que se habían adaptado a una técnica, a un sentido de la vida, a una concepción pre-rrevolucionaria, no podían sumarse de inmediato al nuevo arte, "se encontraron con la imposibilidad de captar su aparato perceptivo, su léxico, y su técnica al nuevo contenido de la vida." "Amor, amistad, lealtad, ambición, patriotismo, la relación del individuo con la sociedad, el universo, y la muerte, debían ser examinados nuevamente desde un ángulo distinto." Todos esos escritores, para subsistir como artistas, para actualizarse, tenían que seguir el nuevo ritmo, lo que se ha dado en llamar el "realismo socialista", frase movida en los dos grandes Congresos realizados por los artistas del mundo en la Rusia Soviética. Este nuevo arte tenía por etapa "Crear el héroe socialista, para comprenderlo, para distinguirlo, para destilar la quintaesencia, para cristalizarlo en una imagen

poética, lo que era una realidad en el movimiento de la vida era una tarea de dimensiones hercúleas, confundiendo a los escritores mejor dotados.

Y la Rusia Soviética está estructurando este "realismo socialista", soplo vital que fecunda inmensas áreas humanas, que ha burlado el principio capitalista del arte de clases, para ser un arte de masas. Los intelectuales rusos defienden con energía este planteamiento; el propio Gorki se suma a él y desafía su vejez. Cuando se le dice que debe abandonar la gran batalla por la liberación de las masas y que acepte ese elegante invernadero de paz y de lujo que se llama palacio del Príncipe Vorontsoff Dachkiff, responde, que quiere vivir con sus Katias y sus Katushas en los Koljoces, y que quiere ser siempre el creador de ensueños de masas, conviviendo con ellas.

Este movimiento soviético no ha sido comprendido por los artistas burgueses y hasta por ese extraño personaje que se llamara Panait Istrati y que durante el período virulento de la tuberculosis que lo estrangulaba escribiera un libro contra el soviet. Minado por los microbios, atacado por una neurosis aguda, redactó ese libro ácido y negativo, como protesta al soviet por no haberle facilitado capitales para publicar un gran diario revolucionario desde París. La negativa soviética se escudaba en la necesidad de no exponer su política internacional. Istrati no comprendió esta táctica, y el ilustre vagabundo, volvió a sus emociones grises y suicidas, perseguido por preocupaciones angustiosas, por extraños complejos de persecuciones. En el pasado le había tendido la mano de salvación Rolland cuando había querido degollarse y luchaba con la muerte, ahora, el mismo Rolland le tendía la misma mano, pero, le mostraba, que estaba dolorida y extenuada de pena, porque él, Panait Istrati, el ilustre vagabundo, había traicionado la construcción de un pueblo proletario en marcha de etapas continuadas y superpuestas. Fué ciego al pensamiento de H. R. Lenormand: "En estos momentos, el escritor es el

intérprete inconsciente e involuntario de las muchedumbres silenciosas."

Los escritores revolucionarios al llamado de retrotraer la civilización al período de la vida primitiva, a la barbarie, han movilizado sus fuerzas y arma al brazo, han iniciado la contraofensiva por una patria grande y universal. En las mismas trincheras el triunvirato alemán Wefel, Gustavo Landauer y Max Scheler, escriben contra los que le han tomado por la violencia para enterrarles en el lodo de sangre y de barro y servir después de alimento de los cuervos y de los ratones, para aumentar la producción de Krupp y Thyssen y con ello sus rentas. Liebknecht dispara lejos el fusil y afirma de que no asesinará a hombres como él, llevados a la muerte por una guerra de intereses mercantiles imperialistas, que principia con la guerra de salarios y con la muerte científicamente estructurada de una porción de trabajadores. Ludwig Renn, de cepa aristocrática, soldado, después de haber combatido por su patria, se da cuenta de que la guerra es un "colapso capitalista", producido por el propio capitalismo para su beneficio exclusivo y funda con sus camaradas del ejército, con oficiales de todas las gradaciones la revista Die Linkskurve, anti militarista, opuesta a servir los intereses de la gran banca y continúa después su campaña en otra, Der Aufbruch, que sirve de base para organizar un Club de Oficiales y soldados revolucionarios, que se oponga con las armas al avance del capitalismo sin entrañas.

George Grosz, ha sido más gráfico, ha objetivizado en cartones toda la rebelión del artista frente a la dictadura de los banqueros alemanes. Surrealista, por medio de deformaciones psicológicas, ha interpretado la alta vida burguesa de su país. Los hombres y las mujeres tienen horrorosos gestos libidinosos, movimientos de odios escondidos en pequeñas zonas fasciales, promiscuidad, egoísmo concentrado, estigmas rubricados por la guerra contra el marco. Tienen labios gruesos, insolentes, como de perros rabiosos o de chanchos husmeando el basural. Narices in-

fladas, ojos brutales, despiertos hasta en el sueño, voraces como si quisieran clavar en el espacio nuevas víctimas de su explotación deshumanizada. Todos los cartones son repertorios de movimientos espirituales extravertidos por una pasión sobreexcitada, exasperados, que guardan puntos de referencias con los movimientos que hacen los chacales ante la carne que descuartizan con sus colmillos. En la vida social se llaman estos hombres y estas mujeres: nacistas, soldados de la guardia de acero, prestamistas de los grandes bancos industriales, sacerdotes, prostitutas de alto rango, princesas y baronesas, jefes de policías, burócratas, vendedores de armamentos, agentes de alta publicidad, políticos, etc.

El arte de George Grosz es un estilizamiento de la materia, una espiritualización de la materia, o una interpretación anímica de ella, es el surrealismo una de las etapas para procrear un nuevo arte.

Y este movimiento alemán se repite en todos los países, sin excepciones; en el Japón, sus más grandes valores se han organizado en la "Unión General de Escritores Proletarios del Japón", participando en ella Hirata Koroku, Hasimoto Soichi, Kanckicha Kijosi, Shimaki Kensaku, Tokunaga Sunao, Eikiche Hasimoto, Tatemo Nobujuki, etc.

Todos ellos han escrito novelas de carácter social y sus libros se distribuyen por decenas de millares en la vida social japonesa, se distribuían, pues, la organización fué destruída por el Estado en su preparación para invadir la China, encarcelando después a casi todos ellos, cuando sonaron los primeros tableteos de las ametralladoras en tierra oriental.

En los Estados Unidos han formado guardia de honor, unificando ideales alrededor del Diario "Dayly Worker" y de la Revista "New Masses", las dos de carácter comunista. Se han formado en ellas toda una brigada de caricaturistas que distribuyen sus cartones en todos los rincones del mundo, haciéndose populares los nombres de Jacob

Burch, Fred Ellis, Robert Minoir, Russel Limbach, Daumier — el iniciador de este movimiento revolucionario de objetivizar el drama proletario en el mundo — , Art Young, Boardmann Robison, Maurice Beeker, William Gropper, etc.

Este movimiento caricaturista ha sido trascendental para la campaña afichista del mundo. Los artistas llevan a los cartones los más sutiles detalles de la contienda, representando gráficamente y en síntesis los más complicados y difíciles problemas de las tácticas, de los planteamientos, mostrando en otros, con un índice acusador, los horrores de las persecuciones, las figuras de los criminales políticos, etc.

Francia que tiene una cultura media superior a todos los otros países, lleva su arte a la conquista de los primeros bastiones del arte pre-masas. Trabajan en ella Jules Romain, Jacques Chardonne, Jean Richard Block, André Malraux, Aragón, Romain Rolland, etc., etc.

El más conocido nuestro es André Malraux, no solamente porque se ubica en esta nueva literatura pre-masas, sino porque, paralelamente, es el aventurero delicado, trascendental de la hora. Participa en las primeras brigadas extranjeras que luchan por la liberación de China, sirviendo un puesto de importancia en uno de los Ministerios de Publicidad en el primer gobierno frentista, en el que intervienen por primera vez los comunistas. Lleva después la representación intelectual de Francia, junto con Gide, para protestar ante Hitler por la persecución antihumana de sus enemigos políticos y después, aparece en España, en las líneas leales, comandando una escuadrilla de aviones.

Ha descrito — siendo todo un documento — la novela de la insurrección China, de la primera etapa comandada por la eminencia gris, el soviético Borodín.

Borodín es el héroe céntrico. Se mueve fríamente con un puñado de oficiales y técnicos rusos y chinos, para producir la sovietización del país amarillo. Se inicia la con-

tienda con la insurrección de masas, con un paro en Ca
tón. La miseria sub-urbana ha respondido al llamado d
la técnica insurreccional. Las calles céntricas han apagad
sus ritmos mercantiles bajando las puertas de fierro. Lo
soldados se estacionan en las calles con sus fusiles en p
sición de combate. Los vapores de la "Hongkong Cantó
Macao Steam Boat" mecen sus armatostes a la deriv
abandonados a la corriente. Se oyen silbidos extraños y l
gritos de ¡Alerta! cruzan las bocacalles. Los miserabl
de los barrios pobres se hacen presente y se distribuy
por los boulevares en actitudes de marineros que intenta
abordar colectivamente la muerte. Tienen actitudes des
fiantes, de héroes en gestación. Las palabras han perdid
todo sentido. Se busca, se escudriña y se responde c
gestos. Las palabras han perdido el sentido de la vida, s
incapaces de interpretar el momento y temen — a la vez-
colocarse en descubierto, porque saben que la muerte
desenfundado sus ametralladoras y fusiles. Los burgues
se han escondido en las carboneras y ratoneras de sus p
lacios y los marineros rubios abren trincheras y parapet
en las concesiones imperialistas, para cerrar las parcel
con alambres de púas y bloquear los depósitos de oro y
plata, de divisas y joyas.

La primera respuesta grave al movimiento es la abe
tura de los grandes portalones de la Escuela Militar
Wampoa, que hace salir disciplinariamente, en posición
combate a los cadetes militares. Estudiantes, intelectuale
obreros sindicados, políticos de avanzada, todas las élit
del movimiento insurreccional como una coraza supe
puesta cuida los flancos de los jóvenes revolucionarios
la Escuela Militar. Es la primera manifestación de solid
ridad del ejército con el pueblo, de la juventud con la nu
va política. El ejército minúsculo ha arrastrado en
avance enormes cantidades de personas, ya es todo
grande ejército en marcha que camina como un río desb
cado, pero, en ordenadas escuadras. Desfila frente a l
concesiones como un pedazo de nación en marcha. hac

su liberación integral. Una patria en actitud de sacrificio, de desafío a todas las razas que han estacionado sus agencias mercantiles e intrigas diplomáticas en el mismo corazón de la China, y de rebelión a los generales fascistas mercantilizados, que combaten por botines en dineros de bancos.

Borodín no duerme. Organiza el ejército y la máquina económica para alimentar ese país en marcha. Controla de inmediato los Bancos, la sede, la célula matriz de la dictadura capitalista. Detiene después el derrumbe de la moneda maniobrada audazmente por los financistas chinos-extranjeros. Mueve con tino y audacia la manívela de los cambios internacionales, del oro y de las mercaderías para evitar el colapso, la quiebra que intentan producir los consorcios capitalistas para desarmar la máquina insurreccional. Organiza y fortifica los sindicatos y en cada uno de ellos planta banderas marxistas. Es el mariscal de las fábricas y de los soldados, que desde su **bureau** dicta la ruta de los acontecimientos, asesorado por los maestros de la dialéctica, de los técnicos en los golpes de Estados. Planifica y domina y le sigue los talones a Lenín, esta vez por caminos más espesos de malezas, ya que los soldados de Inglaterra, del Japón, de la Francia, etc., están dentro de las fronteras, maniobrando en su propio territorio, con una cohorte de espías y servidores en todas las zonas de la producción y de la administración gubernamental. Los concesionarios enfilan sus cañones a la revolución y los comerciantes chinos, buscan paredes defensivas en esa cortina de metales. Es la hora del canto de los fusiles proletarios. Los llevan cruzados al pecho los astutos malayos, los campesinos de los sembrados de arroz y de té, abriendo de par en par sus corazones a una vida soñada, esperada dramáticamente. Corren como diablillos rojos y verdes, saltando los alambrados de púas, seguidos por los reflejos de las ametralladoras y la endiablada orquesta, de ritmos sordos, de los obuses en siega de hombres. Todo vibra y se mueve, ya no puede describir Malraux uno de los ca-

fées de Man-Long, "café silencioso. Los pequeños lagartos duermen la siesta en el techo". Seguramente los lagartos duermen la siesta, pero, los discípulos de Borodín están con los ojos abiertos, vomitando metrallas para abrir los ventanales de la libertad y de la justicia, desde sus cárceles.

Este y otros libros de Malraux, son de tesis, de planteamientos revolucionarios, de exposiciones de doctrinas. Son tratados tácticos novelados, pasajes de una etapa insurreccional, primera etapa para destrozar las amarras proletarias de la servidumbre. Sus novelas son estructuradas en los mismos campos de experimentaciones, entre las batallas de China y de España.

Después de sesenta años que Carlos Marx y Engels expusieran sus doctrinas sociales, sólo ahora, la intelligentsia despierta como los malayos, pero su despertar es como una apoteosis. Allí están los manifiestos de los intelectuales del mundo, y la brigada de ochenta escritores, sabios, etc. de la Alemania, diseminados en el mundo como ochenta gigantescas ametralladoras, que cada día vomitan fuego contra los apretados baluartes de traiciones y cobardías del gobierno civilizado de los grandes magnates alemanes, escudados tras un gran muñeco de trapo sentado sobre cañones: Hitler.

F I N